This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B
3148
M8

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT OF
Erlangen Univ.
Class

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Schopenhauers Verhältnis zur Dichtkunst.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

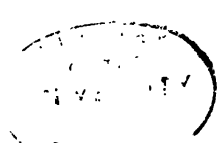
Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Erdmann Müller
aus Dessau.

Tag der mündlichen Prüfung: 2. November 1904.

Borna-Leipzig
Buchdruckerei Robert Noske
1904.



Digitized by Google

60

B3148
M8

Der Dichter ist dem zu vergleichen,
der die Blumen, der Philosoph dem,
der die Quintessenz bringt.

Schopenhauer

Digitized by Google

Herrn

Wilhelm Schimmelpfeng

in Verehrung und Dankbarkeit zugeeignet

Was den Unterschied im Lose der Sterblichen begründet, sich auf drei Grundbestimmungen zurückführen läßt. Sie sind: was einer ist, was einer hat, was einer vorstellt.

Schopenhauer

155405

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt

Seite

orwort 1
inleitung 4
A. Darstellung des Verhältnisses Schopenhauers zur Dichtkunst in Theorie und Praxis 10
I. Theorie der Dichtkunst 10
1. Die Poesie 10
a) Das lyrische Lied 13
b) Die Romanze 15
c) Das Idyll 15
d) Der Roman 15
e) Das Epos 16
f) Das Drama 16
2. Der Dichter 21
3. Schopenhauers Urteile über alte und neue Dichter . . . 24
a) Griechen 25
b) Römer 29
c) Deutsche 30
d) Franzosen 41
e) Engländer 44
f) Italiener 50
g) Spanier 55
h) Morgenländische Dichter 59
Anhang: Nachweis der Zitate nebensächlicheren Wertes 62
II. Schopenhauer als Dichter 68
1. Verspoesie 68
a) Originalgedichte 68
b) Übersetzungen in Versen 70
2. Poetisches in Prosa 73
B. Kritik des Verhältnisses Schopenhauers zur Dichtkunst . . . 76
I. Schopenhauers poetische Theorie beurteilt 76

Digitized by Google

1. Die Poesie . . . . . S.
a) Poesie und Schwesterkünste . . . . . .
b) Wesen der Poesie . . . . . .
c) Gattungen der Poesie . . . . . .
2. Der Dichter . . . . . .
3. Schopenhauers Kritik der einzelnen Dichter . . . . .
4. Einflüsse auf Schopenhauers Theorie 1
a) Platon 1
b) Kant 1
c) Goethe 1
d) Die Romantik 1
5. Die Einwirkung von Schopenhauers poetischer Theorie auf Spätere 1
II. Schopenhauer als Dichter beurteilt 1
1. Verspoesie 1
a) Originalgedichte 1
b) Übersetzungen in Versen 1
2. Poetisches in Prosa 1
Schlußwort 1
Quellen und Literatur 1
Namenverzeichnis 1

Digitized by Google

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Vorwort

Bei der Reichhaltigkeit der Literatur über den Philosophen der Willenslehre erscheint es fast unbegreiflich, daß ein so naheliegendes Thema wie Schopenhauers Verhältnis zur Dichtkunst nicht schon längst seine Feder gefunden hat. Schopenhauers Abstammung von einer zu ihrer Zeit angesehenen Romanschriftstellerin, sein Aufwachsen in der Musenstadt Weimar, seine eigene dichterische Ader, — das alles weist geradezu auf diesen Gegenstand hin. Und doch wurde er seither höchstens in der einen oder anderen Arbeit gestreift, — eine erschöpfende Behandlung des dankbaren Vorwurfs fehlt dagegen bis heute.

H. Klee, Grundzüge einer Ästhetik Schopenhauers, Rostock 1875, bietet weiter nichts als eine Auslese und Zusammenstellung ästhetischer Äußerungen Schopenhauers; auch ist seine Studie weder vollständig, noch übt sie Kritik. Zudem liegt ihr die fehlerreiche frauenstädtsche Ausgabe zugrunde.

Carl Peters, Arthur Schopenhauer als Philosoph und Schriftsteller, Berlin 1880, beschäftigt sich mit der Frage nicht, obschon man es nach dem Titel erwarten dürfte.

Rudolf Presber, Arthur Schopenhauer als Ästhetiker, verglichen mit Kant und Schiller, Dissertation, Heidelberg 1892, beschränkt sich auf ein Sondergebiet, und auch hier werden Schopenhauers Ansichten über die Poesie bloß angedeutet.

Fritz Sommerlad, Darstellung und Kritik der ästhetischen Grundanschauungen Schopenhauers, Dissertation, Gießen 1892, legt das Hauptgewicht auf Schopenhauers Verhältnis zur Musik und bespricht seine Stellung zur Dichtkunst ganz beiläufig und keineswegs einwandfrei.

Digitized by Google

N. A. Nobel, Schopenhauers Theorie des Schönen in ihren Beziehungen zu Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, Köln 1897, behandelt im wesentlichen nur das Abhängigkeitsverhältnis Schopenhauers zu Kant. „Es ist also", sagt er, „von vornherein die Beschränkung auf die Grundprinzipien geboten, während es außerhalb unseres Pfades liegt, auf Schopenhauers Theorie der einzelnen Künste einzugehen."

August Siebenlist, Schopenhauers Philosophie der Tragödie, Preßburg 1880, beschäftigt sich allein und zudem unselbständig mit der Rolle der Tragödie im Rahmen der schopenhauerschen Ästhetik.

Emil Reich endlich, Schopenhauer als Philosoph der Tragödie, Wien 1888, gibt einen geschickten Auszug des siebenlistschen Buches, legt aber an Schopenhauers Ästhetik einen einseitigen und zum Teil unrichtigen Maßstab.

Was sich sonst in der Literatur hier und da verstreut vorfindet, wird in der Abhandlung selbst berücksichtigt werden.

Die vorliegende Arbeit will mehr leisten. Sie beabsichtigt, Schopenhauers Verhältnis zur Dichtkunst in seinem ganzen Umfang ins Auge zu fassen.

Der darstellende Teil wird das Verhältnis nach der theoretischen und nach der praktischen Seite hin zu betrachten haben. Er wird sich zunächst mit Schopenhauer als Theoretiker der Dichtkunst befassen und hierbei seine Ansichten über die Poesie und den Dichter im allgemeinen sowie seine Urteile über alte und neuere poetische Theorien und Dichter berücksichtigen. Ein Anhang zu diesem Abschnitt soll die Stellen nebensächlicheren Ranges verzeichnen, an denen Schopenhauer Dichter erwähnt oder anzieht, ohne sie wie an den in der Abhandlung selbst verwerteten Stellen näher zu würdigen. Sodann wird Schopenhauer als Praktiker der Dichtkunst, als ausübender Dichter, zu behandeln sein, und zwar werden wir nicht allein seine Gedichte und Übersetzungen, sondern auch die in seinen Prosa-Werken sich offenbarende dichterische Anlage in Betracht zu ziehen haben.

Der kritische Teil wird Schopenhauers Poetik in ihrem Verhältnis zu seiner allgemeinen Kunsttheorie, in ihrer Abhängig-

Digitized by Google

keit und ihrer Wirkung zu beurteilen versuchen, ferner prüfen müssen, inwiefern Schopenhauers dichterisches Schaffen seiner Poetik und Kunsttheorie entspricht, inwieweit es beeinflußt ist, und ob es auf Dichter der Folgezeit eingewirkt hat.

Zum Schluß wird es gelten, die sicheren Ergebnisse zusammenzufassen.

Die eingeklammerten Zahlen in der Abhandlung verweisen auf das Quellen- und Literaturverzeichnis; die Nummern im Namenverzeichnis am Schluß beziehen sich auf die Seitenzahlen der Abhandlung.

Schopenhauers Schriften werden angezogen nach Eduard Grisebachs Ausgaben:

Arthur Schopenhauers sämtliche Werke in sechs Bänden, Leipzig 1893. (In der Abhandlung mit I—VI abgekürzt.)

Arthur Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß in vier Bänden, Leipzig 1896. (Mit N. I—IV abgekürzt.)

Schopenhauers Briefe, Leipzig 1894. (Mit B. abgekürzt.)

Edita und Jnedita Schopenhaueriana, Leipzig 1888. (Mit E. & J. abgekürzt.)

Digitized by Google

Einleitung

Bevor wir Schopenhauers poetische Theorien würdigen können, müssen wir uns vor allem über zwei Punkte klar sein: 1. Was ist der philosophische Ort der Kunstlehre Schopenhauers in seinem Gesamtsystem? 2. Was enthält seine Kunstlehre?

Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollten wir Schopenhauers System hier im ganzen zum soundsovieltenmale darstellen. Nur die Anknüpfungspunkte für seine Kunsttheorie sind nötig.

Der Wille ist nach Schopenhauer die stärkste und höchste, aber auch die verhängnisvollste Kraft des Menschen; denn er macht unfrei. Sind wir doch den durch den Weltwillen — dessen Abart unser Wille ist — geschaffenen Formen des Vorstellens unbedingt unterworfen. Die Vernunft kann uns aus dieser Unfreiheit nicht erlösen; denn unser Erkennen ist selbst unfrei. Ewigen Hemmungen begegnend bei seinem unausgesetzten Streben, sie zu überwinden, bringt der Wille endloses Unbefriedigtsein, nichts als Leid und Qual. Dieser Pein können wir nur ledig werden, wenn der Wille zum Teil oder ganz aufgehoben wird, also durch Resignation im buddhistischen Sinne. Erst wo jeder Wille schweigt, im Nirwana, ist Ruhe und Seligkeit.

Ehe sich aber der Mensch zu dieser letzten Stufe des Heils durchringt, findet er in der Wüste des Daseins d. h. des Leidens wenigstens einige freundliche Oasen, und zwar allemal dann, wenn er sein Streben und Wollen vergißt und sich rein erkennend verhält. Das ist der Fall bei der ästhetischen Betrachtung. Weil sie in reiner Anschauung besteht, erlöst sie — solange sie andauert — vom Willen. Im Gegensatz zu ihm, der immer vorwärts strebt, ist sie immer am Ziele. Neben dieser wohltätigen, wenn auch nur vorübergehenden Befreiung

Digitized by Google

vom Willen spendet die Kunst dem Menschen noch eine zweite wertvolle Gabe: den deutlichen Einblick in das Wesen der Welt, in die Erscheinung des Willens.

Kunst ist mithin nach Schopenhauer die Fähigkeit zu ästhetischer Anschauung d. h. das Vermögen des willensfreien Subjekts, die Erscheinung des Willens objektiv zu erfassen. Das Genie hat die Gabe, die Erscheinung des Weltwillens unmittelbar zu erkennen, die Welt aus ihr selber sich ästhetisch zu erklären; der Durchschnittsmensch dagegen bedarf dazu eines Hilfsmittels: des vom Künstler, dem ausübenden Genie, geschaffenen Kunstwerks.

Der Weltwille objektiviert sich in den Ideen; diese stellen als Objekte ästhetischer Betrachtung das Schöne dar (1). Jeder Gegenstand, der Objekt einer ästhetischen d. h. willensfreien Betrachtung ist, ist schön (2). Das einzelne Ding ist insofern schön, als in ihm die Idee mehr oder minder deutlich zutage tritt, und hierin sowie in der leichteren oder schwereren Erfaßbarkeit der Idee in der Einzelerscheinung und in der Rangordnung der erscheinenden Ideen beruhen die Abstufungen des Schönen (3).

Das Wohlgefallen am Schönen kommt einerseits aus der klaren Erkenntnis der Idee ohne subjektiven Willenszusatz — das ist die objektive Seite des ästhetischen Genusses —, anderseits aus der Selbstauffassung (dem Selbstbewußtsein) des Erkennenden als rein willenlosen Subjekts der Erkenntnis — das ist seine subjektive Seite. Die objektive Seite liegt vor, wenn die intuitiv aufgefaßte Idee eine möglichst deutliche Objektivierung des Weltwillens ist; ist die Objektivierung minder deutlich, steht also die Idee auf einer niedrigeren Stufe, so überwiegt die Freude am willenlosen Erkennen (4).

Das Kunstwerk verschafft jenen ästhetischen Genuß — der für das Genie schon aus der ästhetischen Anschauung der Natur oder des Lebens entspringt — dadurch, daß der Künstler in ihm die Idee möglichst rein mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten darzustellen sich bemüht, und dadurch, daß es ein Bild ist, kein wirkliches Ding, das einer Beziehung zum Willen immer noch fähig ist (5).

Digitized by Google

Der ästhetische Eindruck des Kunstwerkes beruht aber nicht allein auf der Vollkommenheit, mit der es eine Idee darstellt, sondern auch auf der ästhetischen Auffassungsfähigkeit des Beschauers, Hörers, Lesers. Die ästhetische Anschauung ist ja nach Schopenhauer ein Erkenntnisakt. Bei der Erkenntnis der Idee im Kunstwerk muß der Beschauer, Hörer mitwirken, die vom Künstler gegebenen Anregungen aufnehmen und verarbeiten, innerlich dem Künstler nachschaffen kraft seiner eigenen Phantasie. Je mehr sie ausgebildet ist, desto besser vermag er das Schöne im Kunstwerk zu genießen. Aus diesem Grunde muß der Künstler der schöpferischen Phantasie etwas zu tun übriglassen und darf nicht zufrieden sein, wenn sein Werk durch die Sinne allein erschöpfbar ist. Deshalb wirken oft Skizzen, einfache Melodien oder kurze Gedichte großer Männer mehr als vollendete Gemälde, große Opern, lange Epopöen (6).

Ebensowenig aber darf ein Kunstwerk das Mitwirken der Phantasie dadurch unmöglich machen, daß es in dem nüchtern betrachtenden Verstand restlos aufgeht. Wenn wir bei einer Bildsäule, einer Dichtung, einem Musikstück überall den begrenzten, kalten Begriff durchblicken sehen, empfinden wir Ekel und Unwillen. Wohl hat der Künstler zu denken; doch sein Werk muß uns einen Eindruck hinterlassen, der sich nicht völlig in einen Begriff auflösen läßt (7). Der Begriff erschöpft ja die Idee mit nichten, aber die Idee zu erfassen, darauf kommt es hier an.

Den Eindruck des Erhabenen empfinden wir, wenn wir ein unser physisches Sein bedrohendes oder durch seine unermeßliche Größe bis zum Nichts verkleinerndes Objekt, das an sich ein feindliches Verhältnis zu unserem strebenden Willen hat, ohne Furcht (die auch zum Willen in Beziehung steht) oder sonstige Willensregung rein erkennend in seiner objektiven Wesenheit auffassen und so über uns selbst, über unsere Person, unser Wollen und alles Wollen hinausgehoben werden (8).

Das Reizende ist ein ästhetisches Objekt, das nicht, wie das Schöne, den Willen ausschaltet, sondern ihn vielmehr anstachelt, bei dessen Betrachtung der Beschauer nicht mehr Subjekt des Erkennens bleibt, sondern zum abhängigen, bedürftigen Subjekt des Willens wird. Es gibt ein Positiv-

Digitized by Google

Reizendes, das ein Streben nach dem dargestellten Objekt erweckt, z. B. Fruchtstücke, Stilleben, wollusterregende Gestalten, und ein Negativ-Reizendes, das im Willen ein Sträuben vor dem dargestellten Objekt erregt: das ist das Ekelhafte. Beidemal wird die ästhetische Anschauung durch Herabziehen in die Willenssphäre beeinträchtigt oder vernichtet (9). Das Häßliche läßt eine objektive Betrachtung zu, kann daher sehr wohl Gegenstand ästhetischer Anschauung sein (10).

Der Schöpfer des Kunstwerks ist der geniale Mensch, der wahre Künstler, der die Fähigkeit zu einer im Objekt ganz aufgehenden, längere Zeit anhaltenden reinen Betrachtung besitzt und fähig ist, das so aufgefaßte durch überlegte Kunst zur Gestaltung zu bringen und dabei „sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf einige Zeit ganz zu entäußern, um als rein erkennendes Objekt, klares Weltauge, übrig zu bleiben, und dies nicht auf Augenblicke, sondern so anhaltend und mit so viel Besonnenheit, als nötig ist, um . . . was in schwankender Erscheinung schwebt, zu festigen in dauernden Gedanken“ (11). Ein Werk des künstlerischen Genies steht in keiner Beziehung zum Willen, ist vollkommen zweckfrei, „kein Ding zum Nutzen. Unnütz zu sein gehört zum Charakter der Werke des Genies, es ist ihr Adelsbrief“ (12).

Im Gegensatz hierzu tragen die Werke des Talents immer den Stempel der Absichtlichkeit (13), ja das Talent arbeitet oft lediglich um Geld und Ehre (14).

Soweit von Kunst und Künstlern im allgemeinen.

Die einzelnen Künste führen uns in ihren Werken die Ideen anschaulich vor. Wie die Ideen als verschieden vollkommene Objektivitäten des Willens sich gradweise abstufen, so auch die Künste. Mit den niedrigsten Objektivierungen des Willens, die den allgemeinen Qualitäten der Materie zugrunde liegen (Schwere, Kohäsion, Starrheit), also mit dem Anschaulichmachen der „ersten, einfachsten, dumpfesten Sichtbarkeiten des Willens, den Grundbaßtönen der Natur“, hat es die Baukunst zu tun. Sie ist aber nicht rein ästhetisch, weil sie auch praktischen Zwecken dient (15).

Digitized by Google

Ihr ähnlich ist die Wasserbaukunst, die sich mit der flüssigen Materie und der Behandlung ihrer Schwerkraft beschäftigt (16).

Die sich hier anschließende Gartenbaukunst hat es mit den Objektivationen des Willens oder Ideen zu tun, die sich in der vegetabilischen Natur zeigen. Ihre Schönheit besteht zumeist in der Mannigfaltigkeit. Um sie kunstvoll zu erzeugen, muß die Gartenbaukunst durch Zusammenstellung und Trennung der Natur zur Hilfe kommen (17).

Die ohne künstlerischen Aufbau in ihrer natürlichen Schönheit ästhetischen Genuß weckende Pflanzenwelt wird durch die Landschaftsmalerei zum Objekte der Kunst. Sie vermittelt die ganze Fülle der Ideen, die in der erkenntnislosen Natur liegt (18).

Die Tiermalerei und Tierbildhauerei beschäftigt sich mit einer noch höheren Stufe der Objektivation des Willens, mit der Tierwelt. Sie zeigt das Charakteristische der Gattung nicht mehr in Formen allein, sondern auch in Handlung, Stellung, Gebärde. Vermag schon die bloße Betrachtung der Tierwelt uns die Erkenntnis der hier waltenden Ideen zu ermöglichen, so wird sie uns durch das Kunstwerk noch erleichtert (19).

Den Höhepunkt künstlerischen Schaffens bildet die Darstellung des Menschen durch Skulptur und Malerei. Die Skulptur zeigt mehr seine äußere Schönheit, die Malerei legt größeres Gewicht auf die Andeutung seines Charakters. In der Schönheit drückt sich die Gattung, im Charakter das Einzelwesen aus. Doch würde Schönheit ohne Charakter bedeutungslos, Charakter ohne Schönheit karikaturmäßig sein (20).

Die ideale Schönheit, welche die Skulptur im nackten Menschenleibe darstellt, ist weder einem Individuum, noch mehreren Modellen abgelauscht und abgeborgt, sondern eine Wiedergabe des Geistes der schaffenden Natur durch das Genie. Außer dem eigentlichen, ruhenden Schönen zeigt die Skulptur auch die Schönheit in Bewegung: die Grazie.

Die Historienmalerei, die Krone der großen Kunst der Malerei, gibt durch Darstellung bedeutungsvoller konkreter Szenen die Idee der Menschheit wieder. Sie verkündet den

Digitized by Google

Charakter des Menschen und soll ohne Erläuterung zu uns sprechen (21).

Aber selbst die bildenden Künste lassen der schöpferischen Phantasie des Beschauers keinen ganz freien Spielraum, sie fesseln sie immer an ein individuelles, materielles Bild. Dem gegenüber hat die Dichtkunst den unbestreitbaren Vorzug größtmöglicher Freiheit von der Materie und materieller Individualität und ermöglicht es dem Leser oder Hörer, den Stoff, die dichterischen Bilder mittels seiner Phantasie ganz nach seiner Eigenart, Erkenntnisweite und Stimmung auszuführen (22).

Deshalb werden die Werke der Dichtkunst stets eine tiefere, stärkere und allgemeinere Wirkung ausüben als Bilder und Bildsäulen, die das Volk meist kalt lassen, auch, wenn sie recht geschätzt werden sollen, mehr Bildung und Kenntnis voraussetzen. Darum sind sie entbehrlicher; ohne Poesie aber ist kein Volk (23).

Sehr bezeichnend für den Unterschied der Poesie von den bildenden Künsten ist die Stellung der Allegorie in beiden. In der bildenden Kunst ist sie verwerflich, weil sie von der konkreten Anschauung zum abstrakten Gedanken zu führen sucht. In der Poesie ist sie dagegen förderlich; denn diese arbeitet mit Worten, die zunächst nur Begriffe geben, welche durch die Allegorie ins Anschauliche übergeleitet werden (24).

Die eigentümliche Stellung der Musik bei Schopenhauer sei hier nur insoweit angedeutet, als sie das Thema berührt. Die Musik ist mit der Poesie oft innig verbunden und wie sie rein geistiger Natur. Kein Volk ist ohne Poesie und Musik (25).

Die Musik steht aber insofern im Gegensatz zu allen übrigen Künsten, als sie nicht die Objektivationen des Willens schildert, sondern ihn selbst in sich spiegelt (26).

Abgesehen von der Musik in ihrer Sonderstellung ist bei Schopenhauer die Poesie die höchste und edelste, die Krone aller Künste. Das ist also ihr philosophischer Ort in seiner Kunstlehre.

Wir werden uns jetzt mit Schopenhauers Verhältnis zu ihr im einzelnen zu beschäftigen haben.

Digitized by Google

A.

Darstellung des Verhältnisses Schopenhauers zur Dichtkunst in Theorie und Praxis

I. Theorie der Dichtkunst

Zunächst haben wir Schopenhauers Ansichten über das Wesen der Dichtkunst genauer zu betrachten.

1. Die Poesie

Wir sahen bereits, daß gleich den anderen Künsten (die Musik immer ausgenommen) die Dichtkunst Objektivationsstufen des Willens darzustellen hat. Wir sahen ferner, daß sie, was Anschaulichkeit anlangt, zunächst im Nachteil ist, da jene Künste unmittelbar anschaulich wirken, während die Poesie keine unmittelbar anschaulichen Darstellungsmittel besitzt, sondern nur Worte oder Begriffe. Um sie zur Anschaulichkeit überzuführen, müssen sie so zusammengestellt werden, daß ihre Sphären sich derart schneiden, daß kein Begriff in seiner abstrakten Allgemeinheit beharren kann, sondern daß statt seiner ein anschaulicher repräsentativer Begriff vor die Phantasie tritt. Hierzu dienen die veranschaulichenden Beiworte z. B. in Goethes Mignon:

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.

Auch Homer setzt fast zu jedem Hauptwort ein solches Beiwort (27).

Darum lobt Schopenhauer Wieland, der einmal nach einem einzigen treffenden Ausdruck drittehalb Tage gesucht habe (28).

Daß die Poesie den anderen Künsten dadurch überlegen ist, daß sie zu ihrem Stoff die Phantasie des Lesers macht, der die

Digitized by Google

gebotenen Bilder erst beleben muß, aber auch freier als in anderen Künsten sie nach seiner Eigenart, Erkenntnisweite und Stimmung beleben kann, erwähnten wir bereits.

Die Wirkung der Poesie ist vornehmlich bedingt durch interesse- und willenlose, also rein objektive Auffassung; dadurch allein wird ein Vorgang des wirklichen Lebens poetisch gestaltet. Das Leben an sich ist nie schön, nur seine Bilder sind es im verklärenden Spiegel der Kunst. Wenn der Dichter den heiteren Morgen, den schönen Abend, die stille Mondnacht besingt, so beruht seine Wirkung vor allem darauf, daß er die Eindrücke wiedergibt, die das reine, wunsch- und willensfreie, ruhiggestimmte Subjekt des Erkennens empfängt. Einer solchen uninteressierten, rein objektiven Auffassung ist Neuheit, ja Fremdheit der Gegenstände günstig; hierauf beruht auch der ästhetische Genuß des Reisenden, der eine Gegend, die er nicht genauer kennt, poetisch findet, weil er sie rein ideal aufzufassen vermag (29).

Allerdings kann die Fremdheit des Schauplatzes der Dichtung zum Nachteil für die Poesie und die Anschaulichkeit werden, wenn der Dichter, um sich verständlich zu machen, antiquarische oder geographische Erläuterungen anbringen muß, wodurch er ins Prosaische verfällt, oder sich mit Allgemeinheiten zu behelfen genötigt ist, wodurch Anschaulichkeit und Eigenart leidet, es sei denn, daß er Shakspere folgt, der seine Griechen und Römer wie Engländer seiner Zeit reden läßt (30). Übrigens vermag ein echter Dichter kraft seiner Intuition auch das höchst anschaulich darzustellen, was er nie gesehen oder gehört hat, z. B. Schiller Wallensteins Lagerleben, Scott Straßenräuberszenen (31).

Der Dichter besitzt in dieser Beziehung eine Art philosophischer Erkenntnis a priori. Die Poesie hat überhaupt Verwandtschaft mit der Philosophie. Beider Methode ist die objektive Anschauung; beide suchen das allgemein bedeutsame zu erfassen; beide vermitteln dem Menschen gleichermaßen höchste Erkenntnis, da sie bis zu den letzten Schranken menschlichen Erkennens vordringen (32). Im einzelnen freilich sind sie wiederum sehr verschieden: die Erkenntnisse, die sie bringen, haben

Digitized by Google

miteinander keine Ähnlichkeit. Der Dichter bietet Bilder des Lebens, der Philosoph die daraus gewonnenen Gedanken. Der Dichter gibt die Blumen, der Philosoph ihre Quintessenz. Die Poesie ist friedlich, die Philosophie polemisch. Der Dichter ist begeistert, der Philosoph nüchtern; jener hat einen gewissen Hang zur Übertreibung, Verstellung, ja Lüge, des Philosophen Merkmal ist strenge Ehrlichkeit (33). Insofern steht nach Schopenhauer die Philosophie über der Poesie.

Das Thema der Dichtkunst ist Offenbarung der Idee, welche die höchste Objektivität des Willens ist, Darstellung des Menschen in der zusammenhängenden Reihe seiner Bestrebungen und Handlungen (34). Die Geschichte lehrt mehr die Menschen, als den Menschen kennen, dringt nicht sowohl in das innere Wesen des Menschen ein, als sie vielmehr empirisch Notizen über das Benehmen der Menschen gegeneinander gibt. Auf Erfahrung beruhen beide; aber während der Geschichtschreiber bedeutende Charaktere und Schicksale nimmt, wie sie kommen, stellt der Dichter absichtlich und mit bewußter Wahl bedeutende Charaktere in bedeutenden Lagen dar. Auch beim Historiker darf zwar das innere Wesen der Erscheinungen nie ganz verloren gehen; dennoch wird die Entfaltung der Idee in der Dichtung sich weit richtiger offenbaren als in der Historie. Diese mag äußerlich genauer verfahren; die Dichtkunst hat weit mehr innere Wahrheit. Die an nackte Tatsachen gebundene und von einer Fülle verschiedener Daten fast erdrückte historische Darstellung lähmt die Phantasie, die Dichtkunst regt sie mächtig an (35). Geradezu töricht ist es daher, die Quellen des Dichterwerkes aus der Geschichte oder dem Leben des Dichters ertüfteln zu wollen, — ein Beginnen gleich dem jenes Toren, der im Theater eine schöne Dekoration sieht und hinter die Bühne eilt, um die hölzernen Gerüste zu besichtigen (36).

Wenn ein Hauptthema der Dichtungen aller Länder, aller Zeiten und Gattungen die Geschlechtsliebe bildet, so liegt das daran, weil diese Leidenschaft im Menschenleben eine Hauptrolle, ja die Hauptrolle spielt (37). Nächst der Liebe zum Leben ist die Liebe zum anderen Geschlecht der stärkste der Triebe; hängt doch von ihr Wohl und Wehe der Gattung

Digitized by Google

ab. Daher die Schwierigkeit, einem Drama ohne Liebeshändel Interesse abzugewinnen, daher auch die ewige Neuheit dieses Stoffes trotz seiner Alltäglichkeit (38)[1]).

Betrachten wir die Gattungen der Poesie näher, so finden wir einen entschiedenen Gegensatz zwischen der Lyrik, der subjektivsten Dichtungsart, und der objektivsten, dem Drama. Die zwischen den beiden Polen liegenden Dichtungsgattungen vermitteln den Übergang in der Reihenfolge: Romanze, Idyll, Roman, Epos.

a) Das lyrische Lied

Während das Drama den Willen darstellt, der sich in Handlungen für die Außenwelt objektiviert, spiegelt die Lyrik immer nur innere Willensvorgänge, den eigenen Willen des Subjekts, das Selbstbewußtsein wider. Den individuellen Willen offenbart sie in allen seinen Erregungszuständen wie Gefühlen, Wünschen, Hoffnungen und Leidenschaften. Das alles bildet den Inhalt der Lyrik. Im Liede teilt der Dichter sein Wesen so mit, wie er es unmittelbar in sich erkennt, und im Leser soll die Phantasie zu unmittelbarer Nach- und Mitempfindung angeregt werden, so daß er sich selbst als individuellen Willen erkennt. Die Lyrik geht also vom Ich aus, diesem Wunder kat' exochen, und wendet sich an ein anderes Ich. Die Tonleiter der Gemütsstimmungen d. h. der Willensregungen macht das einfache Verhältnis unendlich reich; die Lyrik darf jede Schwingung des Willens wiedergeben, niemand hat ihr eine Grenze vorzuschreiben (39).

Indem der Dichter so sich selbst betrachtet, findet er sich auch in der Natur, die ihn zu freier Betrachtung anregt, und — für Augenblicke sich selbst vergessend — wird er ganz Vorstellung. Der lyrische Zustand besteht also in einem Kontrast zwischen dem individuellen Willen und der Außenwelt als Vor-

[1]) Schopenhauer bemerkt hier noch fein: Der Held, der sich sonst aller Klagen schämt, schämt sich doch nicht, wie die Dichter wissen, der Liebesklagen, weil nicht er es ist, der winselt, sondern die Gattung. — Wenn die Zwecke der Gattung vereitelt werden, gehen im Trauerspiel meist beide Liebende unter.

Digitized by Google

stellung und in der Sehnsucht nach Vermittlung dieses Kontrastes, den alle Menschen in sich erleben, und die Empfindung jenes Wechselspiels macht überhaupt den lyrischen Zustand eigentlich aus. Zumal im Pubertätsalter, das an sich so reich an Kontrasten ist, und in dem sich neben und über die Anschauung der Wille drängt, ist der lyrische Zustand sehr häufig (40).

Da die Lyrik individuelle Willenserregungen schildert, ist streng logischer Fortschritt und Zusammenhang für sie kein künstlerisches Gebot. Die Gedanken können eine ganz lose Verbindung haben, wenn nur die Grundstimmung einheitlich ist. Einige Oden des Horaz, viele Lieder in der Sammlung Des Knaben Wunderhorn und fast alle wirklichen Lieder Goethes (Willkommen und Abschied, An den Mond, Auf dem See, Herbstgefühl) sind hierfür treffliche Beispiele (41). Die Volkslieder zeigen, daß ihre Schöpfung vom Bildungsgrade des Dichters ganz unabhängig ist. Darum ist die Lyrik auch kein Maßstab für die Kultur eines Volks, sondern nur für die Eigenart seines Geistes und seiner Naturauffassung (42).

So hoch hier Schopenhauer vom echten Volksliede denkt, so wenig hält er von seiner äußeren Form, für die der Reim so charakteristisch ist. Rhythmus und Reim hält er beide für ziemlich unwesentlich. Für ihre Beliebtheit weiß er keine andere Erklärung (43), „als daß unsere an die Zeit gebundenen Vorstellungskräfte hierdurch eine Eigentümlichkeit erhalten haben, vermöge welcher wir jedem regelmäßig wiederkehrenden Geräusch innerlich folgen und gleichsam mit einstimmen".

Aber während er den Rhythmus, der als Zeitmaß sein Wesen in der Zeit habe und demnach der reinen Sinnlichkeit angehöre, als edleres Hilfsmittel gelten läßt, weiß er den Reim, der lediglich Sache der Empfindung im Ohre sei, also der empirischen Sinnlichkeit zukomme, wenig zu rühmen. Mit Recht hätten ihn die Alten verschmäht; denn oft bekämen durch ihn triviale Einfälle eine falsche Bedeutsamkeit und schiefe Gedanken einen Schein der Wahrheit. Die Armseligkeit französischer Poesie beruhe hauptsächlich darauf, daß sie sich auf den Reim allein beschränke. In Prosa übersetzt, enthielten die Reime oft nur

Digitized by Google

Ungereimtheiten, leeres Stroh, sogar wenn sie als klassische Stellen berühmt seien. Der Reim verdiene daher nicht die schweren Opfer, die man mit eigener Pein und zu wahrer Seelenqual des Lesers ihm in Ottaverimen, Terzinen und Sonetten darbringe (44). Häufig werde der Reim geradezu das Verderben der Poesie, weil zum Reim erst der Gedanke gesucht oder mindestens nach ihm geformt und verrenkt werde, als ob das kindische Hopsasa die Hauptsache sei (45). Da Reim, mit Rhythmus verbunden, für das Ohr etwas ungemein einschmeichelndes habe, oft sogar wie Musik anmute, so werde der Gedanke des gereimten Verses oft für bedeutsamer gehalten, als er sei. Wie der Reim den Gedanken hier und da dunkel mache, so mitunter allerdings auch der Rhythmus, wo er Hauptsache sei, wie zuweilen in den griechischen Chorliedern (46)[1]. In einer Sprache nur findet Schopenhauer den Reim schön, in der lateinischen, die ja freilich auch ungleich vollkommener, schöner und edler als die neueren Sprachen sei (47).

b) Die Romanze

Die Romanze ist minder subjektiv als das Lied. In ihr drückt der Darstellende seine Stimmung mehr durch Ton und Inhalt des Ganzen aus (48).

c) Das Idyll

Es ist eigentlich nur Schilderung eines eigenen oder fremden Glückszustandes. Meist wird es zu einem kleinen Epos, das die kleinen Leiden, kleinen Freuden und kleinen Ziele glücklicher Menschen in beschränkter Lage und Umgebung schildere, oder noch öfter, beschreibende Poesie, angewandt auf Naturschönheit (49).

d) Der Roman

In ihm geht die Subjektivität des Autors weiter zurück, noch mehr im kunstgerechten Epos. In diesen schon ziemlich

[1]) Damit steht übrigens nicht im Widerspruch, wenn Schopenhauer im Inhalt dieser Chöre „vorurteilslose Besonnenheit“ sieht.

Digitized by Google

stark objektiven Dichtungsarten wird der Zweck, die Offenbarung der Idee der Menschheit, durch richtige und tiefe Zeichnung der Charaktere erreicht und durch Erfindung bedeutender Situationen, an denen sie sich entfalten (50). Gerade durch die Bedeutsamkeit der Situationen unterscheiden sich Roman, Epos und Drama von dem oft unbedeutenden wirklichen Leben (51). Von den Romanarten bevorzugt Schopenhauer den psychologischen Roman. „Ein Roman wird desto höherer und edlerer Art sein, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstellt“ (52). Die „Krone dieser Gattung“ bilden nach Schopenhauer die Romane Tristram Shandy, Wilhelm Meister, die neue Heloise und Don Quixote; daneben verehrt er die „wundervollen Romane“ Jean Pauls und Walter Scotts. Die von Jean Paul und Walter Scott sowie Gil Blas und den Vicar of Wakefield darf auch die Jugend lesen, auf deren Gehirn sonst Romane verwirrend wirken (53). Die Handlung des Romans, also auch die bedeutenden Situationen, alles soll von den Charakteren und nicht vom Zufall abhängig sein (54).

e) Das Epos

Ist das Wesen des Romans psychologische Analyse erdachter oder der Wirklichkeit entnommener Charaktere, so ist das Epos poetischer Bericht, die „Kunst des behaglich erzählenden Alters“. Die Historiker in der Kindheit der Völker waren eigentlich nichts als epische Dichter, die die wenigen ihnen wirklich bekannten Tatsachen poetisch ergänzten. Dennoch lernen wir durch ihre in großen, genialen Zügen entworfenen „unhistorischen“ Schilderungen die Geschichte gründlicher und leichter kennen (was auch bei einer in Einzelheiten etwa irrenden Autobiographie der Fall ist) als aus fleißigen, höchst genauen und mit wissenschaftlichem Beiwerk ausgestatteten, aber unübersichtlichen und zusammenhangsarmen Darstellungen (55).

f) Das Drama

Das Drama nimmt unter den Dichtungsgattungen objektiver Art die höchste Stelle ein. Seine Aufgabe, sein Thema ist, allgemein gesagt, das Wesen und den Daseinsinhalt der Menschen

Digitized by Google

an Beispielen zu erweisen (56). Daher sind Leidenschaften und Affekte sein ureigentlicher Gegenstand (57). Genauer betrachtet, ist das Drama dazu bestimmt, die Idee der Menschheit naturgetreu darzustellen und dem Zuschauer von der Bühne herab des Lebens Schattenseiten zu zeigen, damit er sich von dem Leben abwende, das seine Bestrebungen mit Enttäuschungen belohnt und dem Genuß nur neue Begierde oder Langweile beigesellt. Der Widerstreit des Willens mit sich selbst tritt hier am schärfsten hervor. Der Konflikt wird am Leiden der Menschheit veranschaulicht; seine Ursachen sind Zufall oder Irrtum, die die Welt beherrschen (58). So wird der Wille allmählich durch Erkenntnis zur Besserung gebracht und gemildert, abgeschwächt. Schließlich führt die Resignation d. h. die vollkommene Erkenntnis vom Wesen der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, das Aufgeben des Lebens und des Willens zum Leben herbei. Die Resignation wird völlig allerdings erst im Trauerspiel erreicht, das darum die höchste Stufe des Dramas bildet. Im Trauerspiele wird uns eben nur die schreckliche Seite des Lebens vorgeführt, der Jammer der Menschheit, der Fall des Guten und der Triumph des Bösen (59). Unser Gefallen daran ist daher nicht Wirkung des Schönen, sondern des Dynamisch-Erhabenen im Leben (60). Denn gleichwie wir uns beim Anblick des Erhabenen rein anschauend verhalten, weil es uns vom Interesse des Willens fortlenkt, so wenden wir uns bei der tragischen Katastrophe vom Willen zum Leben selbst ab. Wie uns das Erhabene trotz seiner an sich niederdrückenden Gewalt bei rein ästhetischer Betrachtung dennoch emporzieht, so erhebt uns auch die Tragödie, indem sie uns die Erkenntnis beibringt, daß die Welt in allem, was sie bietet, nirgend Genüge verschafft, und daß sie unsere Lebensbejahung nicht wert ist. Gerade weil unser Leben durch die Tragödie aufgescheucht und erschreckt wird, weil sie uns über alle nichtigen Zwecke und Güter des Lebens stellt, und weil wir uns durch sie frei fühlen von allen Lebenslockungen, finden wir Gefallen an ihr. Sonst wäre es gar nicht zu erklären, daß die Darstellung der schrecklichsten Seiten des Lebens uns Genuß bereiten kann. „Furcht und Mitleid, in deren Erregung Aristoteles den letzten Zweck

Digitized by Google

des Trauerspiels setzt, gehören doch wahrhaftig nicht an sich selbst zu den angenehmen Empfindungen; sie können daher nicht Zweck, sondern nur Mittel sein.“ Der Zweck der Tragödie ist vielmehr die Resignation, die recht erfaßt ein immerhin angenehmes Gefühl in sich birgt. Die Tragödie der Neuzeit ist schon an und für sich der antiken vorzuziehen (61)[1]), ganz besonders aber darum, weil bei den alten Tragikern die Resignation, die der Höhepunkt aller Kunstwirkung wie der praktischen Philosophie ist, in ihr gar nicht oder nur abgeschwächt zur Geltung kommt (62)[2]).

Der Held der wahren Tragödie stirbt, nachdem er durch langes Kämpfen und Leiden geläutert ist, nachdem er allen Zwecken, die er früher verfolgte, allen bisher erstrebten Genüssen entsagt hat, nachdem mit einem Worte der Wille zum Leben in ihm erloschen ist; so Calderons Standhafter Prinz, so Gretchen im Faust, so auch Hamlet, die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina und Voltaires Mahomet.

Die Forderung der „tragischen Gerechtigkeit“ beruht auf gänzlicher Verkennung des Wesens des Trauerspiels, mehr noch des Wesens der Welt. Sie zu fordern, ist platt, optimistisch, protestantisch-rationalistisch, jüdisch. Der Held stirbt in Wahrheit schuldlos — denn was haben die Ophelien, Desdemonen, Kordelien verschuldet? — sein Tod ist die Sühne einzig und allein für das Verbrechen, daß er überhaupt gelebt hat, wie es Calderon einmal ausdrückt:

Die größte Schuld des Menschen
Ist, daß er geboren ward.

Der Untergang des Helden wird nicht durch eine bestimmte Schuld herbeigeführt, sondern (63) er ist entweder

---

[1]) Schopenhauer findet z. B. Shakspere größer als Sophokles, des Euripides Iphigenie der von Goethe gegenüber roh und gemein.

[2]) Ödipus auf Kolonos stirbt zwar auch resigniert, doch mit Rachegedanken wider seine Heimat, ebenso die Kassandra im Agamemnon des Äschylos. Herkules in den Trachinierinnen stirbt gelassen, weil es sein muß, aber nicht resigniert, ebenso fügt sich der Hippolyt des Euripides in sein unabwendbares Schicksal, ohne den Willen zum Leben wirklich zu verneinen.

Digitized by Google

1. das Resultat eines von Natur ungemein bösen Charakters, der zum Urheber des Unglücks wird; so bei Richard III., Jago, Shylock, Franz Moor, Phädra (bei Euripides), Kreon (in der Antigone), oder
2. durch tückische Schicksalsbestimmung, wie im sophokleischen König Ödipus, in den Trachinierinnen sowie in den meisten Tragödien der Alten, in Romeo und Julia, in Voltaires Tancred, in der Braut von Messina, oder endlich
3. durch Verhältnisse in den Charakteren und der Stellung der Personen zueinander, so daß sie sich wohl oder übel das größte Unheil zufügen müssen, ohne daß die Schuld auf eine Seite allein abgewälzt werden könnte, wie wir das im Clavigo, in Hamlets Verhältnis zu Laertes und Ophelia, im Wallenstein, in der Gretchentragödie des Faust, im Cid Corneilles sehen.

Die dritte Art der Tragödie ist den beiden anderen vorzuziehen; sie berührt uns am innigsten, weil wir fühlen, daß wir der blinden Macht so verstrickender Umstände gleichfalls preisgegeben sind, und daß sich hier Handlungen abspielen, die auch wir zu begehen imstande wären. — Eine solche Tragödie zu schreiben, ist freilich ungemein schwer, und die gewöhnliche Meinung, es sei leichter, eine gute Tragödie als eine Komödie zu schreiben, ist einer jener „allgemein beliebten und fest akkreditierten, täglich von Unzählbaren mit Selbstgenügen nachgesprochenen Irrtümer“ (64).

Obgleich der Held der Tragödie am Verhängnis, nicht an eigener Schuld zugrunde geht, darf sein Charakter doch nicht übertrieben idealisiert werden. Der Dichter soll hier der Spiegel des Lebens sein, in dem sich mehr schlechte Charaktere und Narren widerspiegeln als Gute, Redliche und Kluge oder gar Edelmütige. Im ganzen Homer und Shakspere gibt es nicht einen übermäßig edlen Menschen, um so viel mehr Schurken und Dummköpfe. Poeten wie Iffland oder Kotzebue arbeiten mit so unwahren Idealisierungen. Auch Lessings Minna von Barnhelm ist von zu allseitigem Edelmut angekränkelt; so viel Edelmut aber, wie auf Marquis Posa gehäuft ist, findet

Digitized by Google

sich wohl in Goethes sämtlichen Werken zusammengenommen nicht (65).

Das Schicksal des Helden muß uns erschüttern und zur Resignation stimmen, darf uns aber mit nichten verstimmen, indem der Ausgang plötzlich ein ganz anderer wird, als wir, die wir uns vertrauensvoll dem Dichter überließen, hätten erwarten sollen (66).

Schopenhauer findet es bei der Person des Helden sehr richtig, daß die Tragödie, namentlich die alte, sich ihre Helden mit Vorliebe unter Königen und Fürsten sucht, weil der Zuschauer ein wirklich großes Unglück mit erleben soll. Denn diese Personen haben eine ganz andere „Fallhöhe" als bürgerliche, und ihr Geschick erschüttert heftiger als das bürgerlicher oder sonst dem Zuschauer gleichgestellter Personen (67). Damit verwirft Schopenhauer offenbar das bürgerliche Trauerspiel.

Was schließlich die Technik des Dramas betrifft, so ist eine Dauer von drei Stunden das höchste Zeitmaß für die Aufführung, falls das Stück nicht ermüden soll. In dieser Zeit können uns die Menschen des Dramas und ihre wesentlichen Schicksale genügend nahegebracht werden.

Die Vernachlässigung der Einheit von Ort und Zeit wird im Drama nur dann zum Fehler, wenn sie die Einheit der Handlung aufhebt, so daß nur noch die Einheit im Helden zurückbleibt, wie in Goethes Götz und seinem Vorbilde, Shaksperes Heinrich VIII.

Die Einheit der Handlung darf aber auch nicht bis zur Einförmigkeit getrieben werden wie in den französischen Trauerspielen, wo fast jede Nebenhandlung wegfällt, und die Haupthandlung auf schmaler Linie geschäftsmäßig geradeaus vorwärts schreitet, was bald langweilig wird (68).

Außer dem Trauerspiel — über das nicht tragisch ausgehende, aber ernste Drama sagt er nichts besonders charakteristisches — behandelt Schopenhauer noch das Lustspiel, die Komödie. Wenn jenes die Tendenz hat, eine möglichst vollkommene Resignation und Verneinung des Willens zum Dasein hervorzurufen, so enthält das Lustspiel umgekehrt die Auf-

Digitized by Google

forderung zur fortgesetzten Bejahung des Willens. Zwar bringt es zumeist auch irgend ein Leid auf die Bühne, aber das Ungemach ist doch nur vorübergehend und löst sich endlich in Freude auf. Ferner hebt es fortwährend den unerschöpflichen Stoff zum Lachen hervor, von dem das Leben so voll ist, ja es zeigt geradezu, daß auch die größten Widerwärtigkeiten noch eine lustige Seite haben, und daß das Leben im allgemeinen eigentlich ganz schön und vergnüglich ist. Allerdings muß es sich beeilen, im Höhepunkte der dargestellten Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir das Elend nicht sehen, das nachhinkt (69). — Mit der Bemerkung kommt Schopenhauer auf den Gedanken zu, daß trotz ihrer anscheinend so ausgesprochenen Gegensätzlichkeit zur Tragödie die Komödie doch im letzten Grunde auf einen tiefer denkenden einen gleichen Eindruck zu machen fähig ist wie das Trauerspiel. Denn, meint er, wenn man jene von der Komödie geschilderte burleske Seite des Lebens — jene naiven Äußerungen und Gebärden, die kleinlichen Verlegenheiten, die persönliche Furcht, den augenblicklichen Zorn, den heimlichen Neid und ähnliche Affekte — etwas schärfer ins Auge faßt, so wird auch hier (70) der nachdenkliche Betrachter die Überzeugung nicht unterdrücken, daß Dasein und Treiben so lächerlicher Wesen nicht Selbstzweck sein kann, daß sie also besser nicht wären.

Das Subjekt der Dichtung ist der Dichter. Ihm widmet Schopenhauer einige besondere Bemerkungen.

2. Der Dichter

Schopenhauer nennt den Dichter „den allgemeinen Menschen“ (71). Er meint damit, daß nichts Menschliches ihm und seiner Darstellung fremd sein dürfe. Alles, was das Menschenherz bewegt und was der menschlichen Natur entspringt, was in der Seele schlummert oder gärt, nicht minder auch das vom Menschen empfundene Wesen und Schaffen der ganzen übrigen Natur, — alles das ist sein Stoff, sein Thema. Daher kann er die Wollust besingen (Anakreon) wie mystische Dinge (Angelus Silesius),

Digitized by Google

Tragödien wie Komödien verfassen, erhabene oder gemeine Gesinnung darstellen: niemand hat ihm vorzuschreiben, daß er moralisch, edel, fromm, christlich, kurz dies oder das sei und jenes nicht sei. Er ist der lebendige Spiegel der Menschheit und bringt ihr, was sie fühlt und treibt, zum Bewußtsein. Er schildert nicht auf Grund systematischer Untersuchung, sondern aus genialer Intuition heraus; da er die Ideen kennt, ist die menschliche Natur seinem Blicke offen (72). Die dem Menschenleben zugrunde liegenden Ideen zu offenbaren, das ist der Zweck, um dessentwillen der Dichter unsere Phantasie in Bewegung setzt. Er muß hierzu freilich einzelne Fälle, individuelle Beispiele wählen; aber diese dienen dazu, uns zu zeigen, wie das Leben aussieht, was die Welt ist. Immer ist das, was der Dichter selbst erkannte, mehr als das Einzelding; es ist die Idee, die Gattung. Darum wird in den Bildern, die der echte Dichter vorführt, stets ein Typus der menschlichen Charaktere und ihrer verschiedenen Lagen ausgeprägt sein. Wohl schildert z. B. der epische oder dramatische Dichter einen individuellen Ausschnitt aus dem Leben; aber er will damit das ganze menschliche Dasein offenbaren. Nur scheinbar hat er es mit dem einzelnen zu tun; in Wahrheit teilt er mit, was überall und zu allen Zeiten geschehen kann (73). Am besten gelingt ihm eine solche Darstellung des allgemein menschlichen oder der Idee der Menschheit dann, wenn er zugleich Darstellender und Dargestellter ist, also in der Lyrik oder dem eigentlichen „Liede“, wo der Dichter seinen eigenen Zustand lebhaft anschaut und wiedergibt. Bei den objektiveren Dichtungsarten ist ihm, obwohl er aus der Anschauung der Ideen eine zureichende Kenntnis des allgemeinen Lebensinhalts, des Wesens der Menschheit, besitzt, und obwohl er deshalb nicht nach empirischen Notizen arbeiten und bloß was er erlebt wiedergeben soll, eigene Erfahrung nützlich und nötig (74), da sie ihm bei seiner Arbeit Anhalt und Stütze gewährt und seiner Darstellung Leben und Bestimmtheit, kurz Anschaulichkeit verleiht. Er muß ja den Einfluß der Motive und der Reflexion auf den Willen an individuellen Charakteren erkennen lassen, sei es im Drama, sei es im Epos oder im Roman, und je natur-

Digitized by Google

gemäßer dies ausfällt, desto höher ist sein Ruhm. An der Spitze solcher echten Dichter steht Shakspere (75).

Ewige Ideen der Menschheit müssen es sein, die der Dichter erfaßt und in individuellem Gewande vor die Augen führt, keine vergänglichen, die eine Zeit lang gerade Mode sind und nur augenblicklich das „Zeitbewußtsein" oder den „Zeitgeist" bilden. Sonst sind seine Werke schon nach fünfzig Jahren nicht mehr verständlich, wirken abgeschmackt und lesen sich wie alte Kalender, während des echten Dichters Schöpfungen ewig jung bleiben. — Selbst wenn er reimt, zeigt der echte Dichter einen bemerkenswerten Unterschied von dem unechten, wie Schopenhauer nebenbei anführt; seine Intuition und Inspiration erstreckt sich selbst auf diese Äußerlichkeit. Bei ihm stellen sich Gedanke, Gedankenverbindung und Reim zugleich ein, während der „heimliche Prosaiker" zum Gedanken den Reim und der „Pfuscher" zum Reim den Gedanken sucht (76).

Ebensowenig wie der Dichter seine Muse zur Magd des Zeitgeistes machen soll, darf er durch sie seinen Lebensunterhalt zu gewinnen trachten. Sonst würdigt er die hohe Göttin zur Dirne herab. Lieber mag er den Zwang eines Gewerbes auf sich nehmen, um nach saurem Werkeltage bei der Poesie Erholung und Lohn zu finden (77).

Hiermit hängt eng zusammen, was Schopenhauer über den berechtigten Dichterstolz, über das Selbstbewußtsein des gottbegnadeten Poeten sagt. Nicht alle Dichter schauen die Ideen gleich scharf, sind gleich tief und klar in der Auffassung des Wesens der Dinge. Der tief blickende erkennt sich daran, daß er bemerkt, wie flach das von den anderen wiedergegebene Bild ist, wie vieles noch unentdeckt dahinter liegt, was jene nicht darstellen konnten, weil sie es nicht sahen, und wieviel weiter dagegen sein Blick und sein Horizont reicht. Merkte der echte Dichter nicht selber die Flachheit der anderen, würde er sich nicht seines höheren Wertes stolz bewußt, so müßte er tief unglücklich sein, weil nur außergewöhnliche Menschen ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen könnten. So hat er für lange Zeit genug an seinem Größenbewußtsein, bis ihm die Welt — vielleicht erst nach dem Tode — Beifall zollt. Wer als Dichter

Digitized by Google

Verdienste hat, darf nicht blind dagegen sein; er muß sich für bedeutend halten, weil er im Weltbilde der besten Dichter keine größere Tiefe entdeckt als in dem seinigen. In diesem Sinn gilt auch vom echten Dichter das goethesche Wort, daß nur die Lumpe bescheiden sind, Brave aber sich der Tat, ihres Wirkens und seines Werts freuen (78).

Sehen wir zu, wie Schopenhauer seine Ansichten im konkreten Falle anwendet, d. h. wie er über alte und neue Dichter und ihre Werke urteilt.

3. Schopenhauers Urteile über alte und neue Dichter

Schopenhauer sagt zwar selbst, durch viele Zitate vermindere man seinen Anspruch auf Originalität, man solle Zitate also nur gebrauchen, wenn man fremder Autorität zu bedürfen glaube (79), — und obwohl ihm gerade daran gelegen war, für originell gehalten zu werden, zitiert er doch viel. — Wird ein Dichter von ihm zu Belegzwecken herangezogen, ja nur beiläufig genannt, so ist dies schon eine stillschweigende Anerkennung, das Übergehen eines bedeutenden Poeten dagegen angesichts seiner großen Belesenheit ein gewisses Anzeichen von Minderschätzung.

Dieser Umstand gibt uns das Recht, neben den ausdrücklichen Urteilen Schopenhauers auch seine bloßen Erwähnungen alter und neuer Dichter anschlußweise zu bringen, zumal da bisher ein so ausführliches Verzeichnis in der Literatur fehlt, was bei der durch die unvollständigen Register zu Schopenhauers Werken erhöhten Mühseligkeit, die einzelnen Stellen zusammenzusuchen, nicht wunderbar erscheint.[1])

Von den Alten sind es vor allem die Griechen, denen Schopenhauer seine Aufmerksamkeit gewidmet hat. Die Urteile über morgenländische Dichter fügen wir erst zum Schlusse an, da sie von geringerer Bedeutung sind.

[1]) Auch das Register Grisebachs, obwohl wesentlich besser als Frauenstädts Schopenhauer-Lexikon, reichte für den vorliegenden Zweck bei weitem nicht aus, so daß Kuno Fischers hohes Lob (80) einigermaßen der Einschränkung bedarf.

Digitized by Google

a) Griechen

Homer

Mit besonderer Liebe hat Schopenhauer sich in Homers Werke, zumal in die Ilias vertieft. Homer ist ihm „der reinste Ausdruck der alten Welt", der ihr Reißen, Laufen, Hadern und Toben treulich wiedergibt. Dabei hat er aber auch das bessere Bewußtsein in uns, die richtige Lebensauffassung, objektiviert und personifiziert in den „ewigen, seligen Göttern", die vom Olymp geruhig auf das Getümmel herniederblicken, das für sie nur ein Scherz ist (81).

Gerade diese Objektivität, die neben der Treue Bedingung der Kunstschönheit ist (82), findet sich bei Homer in einzigartiger Weise. Er läßt wie die Natur selbst die Gegenstände der Außenwelt unbeeinflußt von den menschlichen Stimmungen. Seine Helden mögen jubeln oder trauern, die Natur spielt nie eine mitbestimmende Rolle wie in der Poesie der Nachzeit, z. B. bei Shakspere, wo dem traurigen Dichter die ganze Natur düster erscheint und dem melancholischen Helden auch ein entsprechender Naturhintergrund gegeben wird. Um Homers Lippen spielt ein mildes, ironisches Lächeln über der Menschen Tun und Treiben, ähnlich wie Apollon lächelt (83).

Ebenso objektiv und treu stellt er die Sitten und Anschauungen des Heroenzeitalters dar, ohne aus seiner Zeit oder ihren Anschauungen hierauf Züge zu übertragen (84).

Ein weiterer Vorzug ist die schlichte Einfachheit seiner Darstellung. Ohne künstliche Verflechtung der Begebenheiten und überraschende Verwicklungen hält er unser Interesse wach, obwohl er nur langsam vorwärts schreitet, bei jeder bedeutsamen Szene verweilt und uns bedächtig ein Bild nach dem anderen vormalt. Sein Epos regt uns nicht leidenschaftlich auf, wir verhalten uns vielmehr rein erkennend, er „singt unseren Willen zur Ruhe", und darum können wir bei ihm jeden Augenblick mit dem Lesen einhalten, da wir in keiner fieberhaften Spannung sind (85).

Mit liebevoller Gründlichkeit versenkt sich der Dichter in seinen Gegenstand. Das zeigt sich auch an seinen Prädikaten, die ungemein einfach sind (86), ja manchmal einen schablonenhaften

Digitized by Google

Eindruck machen (87), in Wahrheit aber stets die größte Zweckmäßigkeit zeigen (88). „Wie stark und anschaulich bezeichnet Homer (Ilias 19, 91) die unheilbringende Ate, indem er sagt: sie hat zarte Füße; denn sie betritt nicht den harten Boden, sondern wandelt auf den Köpfen der Menschen“ (89). Nie auch, meint Schopenhauer, sei das Weinen sachgemäßer angebracht worden, als wo Homer den Odysseus weinen lasse (90).

Nicht zuletzt bleibt die Ehrlichkeit Homers zu würdigen. Er ist unerbittlich wahr und zeichnet die Charaktere ohne Schönfärberei, auch die vielen schlechten, mitunter sogar ruchlose, daneben manche edle und redliche, aber keinen absolut guten und edelmütigen (91).

Bei seiner hohen Bewunderung Homers empfindet Schopenhauer es als „eine rechte Blasphemie“, das Nibelungenlied mit der Ilias zu vergleichen (92); der Grad seiner Wertschätzung erhellt aber neben zahlreichen Zitaten erst schlagend aus seiner Oratio dominica, die er an den vergötterten Dichter richtet (93):

Unser Vater Homer, der du jetzt mit dem edlen Achilleus
Wallst in Elysions Hain, geheiliget werde dein Name!
Oft besuch' uns dein Geist, und wie im Lande der Schatten
Deine Lyra ertönt, so schalle sie auch auf der Erde,
Sie, die die Sorg' um das tägliche Brot aus dem Busen hinwegsingt,
Selbst, ein Wunder dem Ohr, Centauren versöhnt und Lapithen.
Doch es versuch' uns Schwächre dein Genius nimmer zum Wettflug,
Sondern erlös' uns nur von dem Erdengeschick auf Minuten;
Denn dein ist ja die Kraft, das Herz zu rühren, der Lorbeer,
Heiliger Vater, von Ewigkeit zu Ewigkeit! Amen!

Anakreon

Anakreon wird als der „Dichter der Wollust“ bezeichnet, doch keineswegs in übelem Sinne, da der Poet besingen darf, was er will (94). Jedoch weist Schopenhauer auf einen wichtigen Unterschied zwischen Homers naiver und Anakreons sentimentaler Dichtung bei ihren Darstellungen des sinnlichen Wohlseins hin. Freundschaft, Liebe, Lied und Wein — bei Homer

Digitized by Google

nur eben angedeutet, wo die Sache es fordert, — werden bei Anakreon, dem Sohne einer anderen Epoche, in der Glanz und Luxus die Schlichtheit vergangener Tage verdrängt hatten, Mittel zum Zweck; sie müssen dazu dienen, heiteren Lebensgenuß zu predigen (95). Also nicht objektive, den Willen in keiner Weise anregende Behandlung dieser Dinge wie bei Homer, sondern (96) Anwendung zum Zwecke ausgesprochenster Bejahung des Willens zum Dasein!

Äsop

Nur kurz kommt Schopenhauer auf ihn zu sprechen. Den Ursprung der äsopischen Fabeldichtung sieht er in der universellen Analogie und typischen Identität der Dinge (97), und ein andermal (98) bespöttelt er die rationalistische Superklugheit, die es zuwege gebracht hat, daß schon Kinder von den Fabeln Äsops nichts mehr wissen wollen, — er bedauert also die zunehmende Verständnislosigkeit gegenüber den bedeutsamen Gedanken dieser schlichten Dichtungen.

Äschylos

Äschylos gilt unserem Philosophen als der größte Dramatiker nächst Shakspere. Oft nennt er ihn schlechthin „den Großen", und zwar mitunter gerade da, wo er Sophokles und Euripides tadelt.[1]) Das ihn ungemein sympathisch berührende „Thema des Äschylos" faßt er (100) so zusammen: „Im Leben zieht die Qual das Verbrechen und das Verbrechen die Qual nach sich; Greuel und Verwüstung füllen den Schauplatz."

Sophokles

Schopenhauer zitiert diesen Dramatiker nicht nur wiederholt, wenn er Beispiele aus griechischen Tragödien bedarf (101), sondern spricht auch im allgemeinen von ihm mit hoher Achtung. In einem Briefe an Frauenstädt (102) zählt er ihn zu den „großen Tragikern", und in der Abhandlung Das Objekt der Kunst (103) nennt er ihn einen „echten Genius", dessen „Geschöpfe . . . . wirklichen Personen an Wahrheit gleichzusetzen"

[1]) Schopenhauer wird hier offenbar von seinem Lehrer August Böckh beeinflußt, der von Äschylos u. a. (99) sagt: „er steht einzig da in der Geschichte der menschlichen Bildung; eine Dichtung von gleicher Erhabenheit ist nie wieder erschienen."

Digitized by Google

sind. Besonders König Ödipus erringt Schopenhauers volle Bewunderung, da er trefflich zu seiner Theorie der Tragödie paßt. Er nennt das Stück ein „echtes Trauerspiel", in dem der Unschuldige falle, das Laster höhnend triumphiere; „der Zuschauer wird gezwungen, sich in eine höhere Welt zu erheben . . . . und erhält seine unerschütterliche, absolute Befriedigung" in der tragischen Resignation (104).

Um so auffallender erscheint es, daß Schopenhauer die Antigone und den Philoktet zu den Stücken zählt, die „widerwärtige oder gar ekelhafte Motive" haben (105). Unstreitig sind damit die Stücke des Sophokles gemeint, die sonst als Meisterwerke angesehen werden. Die Erklärung Siebenlists (106), der das „Widerwärtige" in der Behandlung der Antigone durch Kreon und zwar in dem „rohen Gewaltakt" suchen will, durch den Kreon die Erfüllung der Schwesterpflicht zu verhindern sucht, klingt gekünstelt; denn gerade das furchtbare Leiden der Unschuldigen und das Triumphieren des Bösen ist ja nach Schopenhauer das Thema der Tragödie. Zudem läßt er doch, wie wir bei seiner Tragödientheorie sahen, die Zeichnung eines von Natur so ungemein bösen Charakters wie Kreon, den er ausdrücklich als Beispiel nennt, als durchaus berechtigt gelten. — Das „Widerwärtige oder gar Ekelhafte" dürfte vielmehr für Schopenhauer in den Nebenmotiven liegen, daß der unbestattet vor den Toren verwesende Leichnam des Polyneikes geschildert wird, und daß Antigone dem Hungertode überliefert werden soll. Beim Philoktet hat er vermutlich an die Erwähnung der Pestbeulen des Kranken und an sein Schmerzgeschrei auf offener Bühne gedacht, nicht an das Lügengespinst des Odysseus, da ja der dramatische Dichter nach ihm ein gutes Recht hat, böse Charaktere als solche wahrheitsgetreu zu zeichnen.

Euripides

Ein Gesamturteil wie über Äschylos und Sophokles fällt Schopenhauer über Euripides nicht. Von Bedeutung ist nur die folgende Stelle (107): „Gegen Goethes Iphigenie könnte man die des Euripides beinahe roh und gemein finden. Die Bacchantinnen des Euripides sind ein empörendes Machwerk zugunsten der heidnischen Pfaffen. Manche antike Stücke haben gar keine

Digitized by Google

tragische Tendenz, wie die Alkeste und Iphigenia Taurica des Eupirides."

Aus dem Hippolyt zitiert Schopenhauer einige ihm sympathische Stellen, z. B. daß das Leben voller Schmerz sei, und daß diesem im Leben kein entsprechender Lohn gegenüberstehe (108), sonst übergeht er aber ganz den pessimistischen Grundton vieler euripideischer Tragödien, der ihm doch hätte zusagen müssen.

Aristophanes

Der Vater der attischen Komödie wird von Schopenhauer öfters zitiert (s. Anhang), über seine dichterische Eigenart finden sich aber nur zwei kurze Bemerkungen: 1. daß er kühn genug sei, den Dionysos an seinem eigenen Feste, den Dionysien, als erbärmlichen Geck und Hasenfuß zu schildern (109), was also nach Schopenhauer ein Lob ist, da der Dichter die Gestalt treu so wiedergibt, wie er sie dichterisch geschaut hat, — 2. daß er uns Modernen anstößige Dinge beim rechten Namen genannt habe (110).

Alle anderen griechischen Dichter werden nicht eingehender beurteilt, sondern nur zitiert.

b) Römer

Das erste wirkliche Urteil über einen römischen Dichter[1]) bezieht sich auf

Catull.

Bei ihm ist nach Schopenhauer wie bei Anakreon die Schilderung sinnlichen Wohllebens nicht naiv wie bei Homer, sondern Mittel zum Zweck, den Lebensgenuß zu predigen (s. o. Anakreon).

Vergil

Von der Äneis sagt Schopenhauer, daß sich auch in ihr wie in allen langen Epopöen neben echten Glanzpartien Schales und Langweiliges finde (112). Sonst führt er noch die zweite Ekloge als Beweis dafür an, daß der Dichter das Recht habe, so zu reden, wie er denke, nicht wie es uns unanstößig scheine (113).

---

[1]) Das ganz gelegentliche allgemeine Urteil über Lukrez, daß er nebst Horaz, Ovid usw. zu den besten Geistern gehöre, die mit Stolz von sich dachten (111), besagt zu wenig, um besonders erwähnt zu werden.

Digitized by Google

Horaz

Von den römischen Dichtern genießt Horaz bei Schopenhauer das größte Ansehen. Er ist ihm „der Dichter der Lebensweisheit". Diese, von Horaz aus epikureischen Elementen und den praktischen Regeln der Stoa geschöpft, deckt sich zumeist ganz mit Schopenhauers Lebensansichten. Seine eindringliche Schärfe der Reflexion und seine dichterische Schaffenskraft haben ihm den Lorbeer der Meisterschaft um die Stirn gewunden, seine Lyrik, die Schopenhauer oft wohltuend, ja bezaubernd (114) nennt, nimmt für immer einen Ehrenplatz in der Weltliteratur ein. Schopenhauer findet bei seinem Liebling auch da noch Vorzüge (115), wo andere Mängel zu entdecken glauben: „Manchen Meisterstücken der lyrischen Poesie, namentlich einigen Oden des Horaz. . . . . ist vorgeworfen worden, daß sie des rechten Zusammenhangs entbehrten und voller Gedankensprünge wären. Allein hier ist der logische Zusammenhang absichtlich vernachlässigt, um ersetzt zu werden durch die Einheit der darin ausgedrückten Grundempfindung und Stimmung, als welche gerade dadurch mehr hervortritt, indem sie wie eine Schnur durch die gesonderten Perlen geht und den schnellen Wechsel der Gegenstände der Betrachtung so vermittelt wie in der Musik den Übergang aus einer Tonart in die andere der Septimenakkord."

Daß bei Horaz auch (116) „Darstellungen des bloßen sinnlichen Wohlseins" unterlaufen (carpe diem), nimmt bei seinem Zeitalter nicht wunder.

c) Deutsche

Die Nibelungen

Seine Vorliebe für die Alten veranlaßte Schopenhauer (117) zu einem harten Urteil über die deutsche Heldensage, die er nebst allen anderen Dichtungen des Mittelalters von den Gymnasien verbannt wissen möchte. Er findet sie zwar merkwürdig und lesenswert, aber nicht geschmackbildend, sondern nur zeitraubend. „Wenn ihr, edle Germanen und deutsche Patrioten, an die Stelle der griechischen und römischen Klassiker altdeutsche Reimereien setzt, so werdet ihr nichts anderes als „Bärenhäuter" erziehen. Nun aber gar diese Nibelungen mit der Ilias zu ver-

Digitized by Google

gleichen ist eine rechte Blasphemie, mit welcher die Ohren der Jugend vor allem verschont bleiben sollten."

Luther

Was Luther auf dem Gebiete des reformatorischen Volksliedes geleistet hat, zieht Schopenhauer nicht in den Kreis seiner Betrachtungen. Doch hebt er den „redlichen Geist Luthers" hervor (118), in dem die Mißstände der Kirche Unwillen hervorgerufen hätten. Zu dem „redlichen Geist" paßt jedoch nicht recht, wenn er (119) ausführt, die luthersche Bibelübersetzung erscheine im Gegensatz zu der Septuaginta in Ton und Farbe die richtigste, echteste und zugleich schönste aller Übersetzungen, zugleich gemein und fromm, sie sei auch oft unrichtig, bisweilen wohl mit Absicht, und an einigen Stellen „hat Luther sich Milderungen erlaubt, die man Fälschungen nennen könnte".

Lessing

Schopenhauer nennt Lessings Minna von Barnhelm (120) „einzig dastehend", und er zählt sie zu den echten deutschen Komödien, die aus dem Wesen und dem Geist der Nation hervorgegangen sei und ihn gleichzeitig auch darstelle. An dem Lustspiel gefällt ihm — wie wir bereits sahen — bezeichnenderweise nicht, daß es „stark an zu vielem und allseitigem Edelmut laboriert" (121).

Ähnlich mutet Schopenhauers Urteil über den Ausgang der Emilia Galotti an (122), wenn er sagt, man würde „den überspannten, zu tragischen Farcen ausartenden Taten der Lucretia und der Virginia keinen Beifall schenken können. Daher eben hat der Schluß der Emilia Galotti etwas so Empörendes, daß man das Schauspielhaus in völliger Verstimmtheit verläßt".

Lichtenberg

Der „eminente Lichtenberg" (123), den Schopenhauer zu den „bevorzugten Geistern" rechnet (124), wird ziemlich häufig herangezogen. Es scheint, als habe Schopenhauer ihn zu den Genies gezählt; denn gelegentlich (125) behauptet er einmal, er glaube nicht, daß je ein Mensch von Genie einen großen Mund gehabt habe, weil das ein zu tierischer Zug sei, und er knüpft hieran die lakonische Frage: Lichtenbergs Mund? — Kants Mund? —

Digitized by Google

Bürger

Bürger, sagt Schopenhauer (126), ist ein echtes Dichtergenie, dem vielleicht die erste Stelle nach Goethe unter den deutschen Dichtern gebührt, da, gegen seine Balladen gehalten, die schillerschen kalt und gemacht erscheinen. Von allen Lyrikern — ausgenommen Petrarca allein — verehrt er Bürger am meisten, und es ist kein Zufall, daß gerade seinen Dichtungen das Motto entnommen ist, das Schopenhauer der Metaphysik der Geschlechtsliebe, also der philosophischen Behandlung des Gegenstandes, der zu allen Zeiten das Hauptthema der Lyrik war, vorangesetzt hat (127):

Ihr Weisen, hoch und tief gelahrt,
Die ihr's ersinnt und wißt,
Wie, wo und wann sich alles paart?
Warum sich's liebt und küßt?
Ihr hohen Weisen sagt mir's an!
Ergrübelt, was mir da,
Ergrübelt mir, wo, wie und wann,
Warum mir so geschah?

An anderer Stelle wird Bürgers Mamsell Laregle (128) angezogen, und Das Lied vom braven Mann wird (129) in dem Zusammenhang erwähnt, daß jeder für intellektuelle Leistungen gern Lohn empfängt, während jeder, der etwas moralisch ausgezeichnetes geleistet hat, allen Lohn dafür abweist. Der metaphysische Wert seiner Handlung würde darunter leiden, wenn er Lohn annähme. Dies wird eben poetisch in Bürgers Lied vom braven Mann dargestellt. — Das Publikum wendet freilich zu Unrecht sein Interesse vielmehr dem Stoff als der Form zu. Es sucht nach den wirklichen Begebenheiten, die einem Dichtwerke zugrunde liegen. In diesem Sinne fügt Schopenhauer (130) Bürgers ironischen Ausspruch an: „sie werden gelehrte Untersuchungen anstellen darüber, wer die Lenore eigentlich gewesen". Sie setzen — heißt es in anderem Zusammenhange (131) — Leuten Denkmäler, aus denen einst die Nachwelt gar nicht wissen wird, was sie machen soll. Aber Bürgern setzen sie keins.

Digitized by Google

Hölty

Der nächst Bürger bedeutendste Dichter des Göttinger Hainbundes wird von Schopenhauer nur einmal im Vorübergehen (132) genannt.

Goethe

Es kann, da wir von Harpf, Pfalz, Heller und Döll eingehende Studien über die Stellung Schopenhauers zu Goethe besitzen (133), nicht unsere Aufgabe sein, dem Verhältnis abermals in seinem ganzen Umfange nachzugehen. Hierzu wäre ein besonderes Werk notwendig. Schon Siebenlist sagt (134): „Eine vollständige Liste aller der Stellen Goethes, welche Schopenhauer anzieht, würde zur stattlichen Monographie werden, wie anderseits die letztere Art der Zitate auch noch dafür sprechen könnte, daß Goethe zu Schopenhauers Lieblingen gehört habe, wenn man dies nicht schon sonst, namentlich aber aus Gwinners Nachrichten (135) wüßte."

Nächst Shakspere ist es der „große Goethe" (136), den Schopenhauer ganz besonders auszeichnet. Goethe ist ihm der größte Geist der Nation (137), ja der größte Mann, den Deutschland durch alle Jahrhunderte hervorgebracht hat. Mehr noch! Goethe wird geradezu einer der größten Geister aller Zeiten genannt (138). Gepriesen sei sein Name in alle Ewigkeit, heißt es gar an anderer Stelle (139). Er ist der Riesenbruder Kants (140), diesem allein sowohl im Jahrhundert wie in der Nation an die Seite zu stellen, und Kant hinwiederum ist der große Lehrer der Menschheit, der ganz allein neben Goethe den gerechten Stolz der deutschen Nation bildet (141). Und das zu wiederholen wird Schopenhauer nicht müde (142). Er ist mit seiner Farbenlehre zu einer Zeit aufgetreten, führt Schopenhauer aus, wo der wohlverdiente Lorbeer sein ehrwürdiges Haupt kränzte, und er wenigstens bei den Edelsten seiner Zeit einen Ruhm, eine Verehrung erlangt hatte, die seinem Verdienst und seiner Geistesgröße doch mindestens einigermaßen entsprachen, wo er also der allgemeinen Aufmerksamkeit gewiß war.

Hiernach ist es nicht schwer, zu erraten, welche Urteile man sonst bei Schopenhauer über Goethe zu erwarten hat. Die Urteile, so zahlreich sie sind, laufen alle darauf hinaus, Goethe

Digitized by Google

zu verherrlichen. Es geschieht jedoch nicht kritiklos, die Urteile Schopenhauers würden sich vielmehr in jeder guten Studie über Goethe behaupten. Die prachtvollen Erklärungen zu Faust und Tasso gehören beispielsweise hierher. Sinnig vergleicht er Goethe (143) in seiner Jugend mit den Urgriechen, die ihre Gedanken auch nicht anders als in Bildern und Gleichnissen darzustellen vermochten. In seiner Poesie findet Schopenhauer im Verhältnis zu der Schillers nicht so viel rhetorisches Pathos (144), und je weniger rhetorisch die Poesie ist, desto besser ist sie. Goethe besitzt auch — wie Byron — die mächtige Phantasie, die aus einem alltäglichen Vorfall etwas Großes und Schönes zu machen imstande ist (145). Er ist der objektivste Dichter seiner Zeit (146). Er hat in ausgezeichnetem Grade den treuen, sich hingebenden, objektiven Blick in die Natur der Sachen, wie ihn nur noch Homer besessen hat (147).

Inmitten der ungemessenen Bewunderung fehlt es jedoch auch nicht an einer Beigabe leisen Tadels, so wenn er sagt (148): gerade die erstaunliche Objektivität, die seinen Dichtungen überall den Stempel des Genies aufdrückt, stand Goethe im Wege, wo es galt, auf das Subjekt zurückzugreifen. Es lag in Goethes Natur, alles rein objektiv aufzufassen und ebenso darzustellen. Darüber hinaus ging er nicht. Daß Schopenhauer für die Fehler Goethes nicht blind war, beweist auch jene Stelle (149), wo er die moralische Persönlichkeit des Dichters schildert: es sei eine große Torheit, um nach außen zu gewinnen, nach innen zu verlieren, d. h. für Glanz, Rang, Prunk, Titel und Ehre seine Ruhe, Muße und Unabhängigkeit ganz oder großenteils hinzugeben (150). Anderseits verfährt Schopenhauer nicht gelind mit jenen Splitterrichtern, die das ganze Leben Goethes durchschnüffeln, um endlich herauszubekommen, daß Goethe als Jüngling da und dort mit diesem und jenem Mädchen eine Liebelei gehabt habe. Dafür, daß dieser große Geist ihnen die Schätze seines Innersten geöffnet und Werke hervorgebracht hat, die ihren Nachkommen bis ins 20. Geschlecht zur Erhebung und Erleuchtung gereichen werden, daß er der Menschheit ein Geschenk vermacht hat, dem kein anderes gleichkommt, dafür glauben sich diese „Buben“ berechtigt, Goethe vom hohen Piedestal der Moral herab zu richten. —

Digitized by Google

Schopenhauer möchte Goethe gern auch jeden Vorwurf ersparen. „Denn Sie — schreibt er 1816 an den Dichterfürsten (151) — haben der gesamten Menschheit, der lebenden und kommenden, so vieles und großes geleistet, daß alle und jeder in dieser allgemeinen Schuld der Menschheit an Sie mit als Schuldner begriffen sind."

Schopenhauer hält Goethe nicht für den glücklichsten Menschen, obwohl er meint, daß kaum je einer die Vorteile des Genies mehr genossen hat als Goethe. Wer wird wohl glauben, fragt er (152), daß Goethes Glück im Genuß dieser und nicht in dem seines eigenen Geistes bestand, und daß er nicht gern vor dem schallenden Lobe seiner Verehrer in die Einsamkeit zu seinen eigenen Gedanken geflohen ist? Oder glaubt man (153), daß Shakspere und Goethe gedichtet haben würden, wenn sie in der sie umgebenden Welt Befriedigung und Genüge gefunden hätten, und ihnen wohl darin gewesen wäre, und ihre Wünsche erfüllt worden wären? Und so hat gerade Goethe ein Vorbild hinterlassen, dem diejenigen nachzuahmen haben, die das Salz der Erde sind, indem sie allezeit ihrem intellektuellen Leben obliegen sollen, wie immer auch das persönliche vom Sturm der Welt ergriffen und erschüttert werden oder sonst gestört sein möge, stets eingedenk, daß sie nicht der Magd Söhne sind, sondern der Freien. — Auch sonst wendet sich Schopenhauer, freilich nur in geringfügigen Dingen, polemisierend gegen Goethe (154).

Übrigens offenbart sich seine große Vorliebe für Goethe noch besonders bezeichnend in seinen Zitaten. Aus keinem Dichter schöpft er so häufig, keinen zitiert er allerdings auch so meisterhaft und so schlagend; er weiß wohl, daß es viel zu bedeuten habe, wenn man sich bei einer bestimmten Meinung auf ihn berufen könne. Schopenhauer mag dabei an jenes goethesche Wort gedacht haben, daß es oft sehr nützlich sei, fremde Dichter zu zitieren, wenn dadurch der eigene Text gewinnt. Es soll darum kein Vorwurf darin liegen, wenn wir sagen, daß die Werke Schopenhauers von geflügelten Worten des ersten deutschen Dichters geradezu wimmeln. Sie sind damit förmlich gesättigt, ohne daß man darüber zu klagen hätte, daß das Gewand, in das

Digitized by Google

Schopenhauer seine Philosophie kleidet, wie mit fremden Federn geschmückt aussähe.

Gleich auf dem Titelblatt des I. Bandes seines Hauptwerkes begegnet das goethesche Zitat: Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründe? Ebenso hat der II. Band (1. Buch der Ergänzungen) zum Leitspruch ein goethesches Wort: Ich schreibe nicht, euch zu gefallen, ihr sollt was lernen. Ferner ist das 2. Buch der Ergänzungen sowie Gracians Handorakel mit einem goetheschen Vers versehen. Und seine Kollegshefte führen das Motto des Skeptikers:

Sie gehn dem Flämmchen auf der Spur
Und glauben sich nah dem Schatze.
Auf Teufel reimt der Zweifel nur,
Da bin ich recht am Platze,

dem er als echter Philosoph sein Leben lang treu geblieben ist.

Schiller

Daß Schiller neben Goethe bei Schopenhauer auffällig stark in den Hintergrund tritt, nimmt umsomehr wunder, als seine Kunstlehre mit der Schopenhauers sehr viele Berührungspunkte hat, worauf schon Presber aufmerksam macht (155).

Das Gesamturteil, das man aus allen Schillerzitaten von Schopenhauer empfängt, ist recht unklar; es fehlt die wünschenswerte Deutlichkeit, die Licht und Schatten gleichmäßig zusammenwirken ließe. Es scheint Schopenhauer mit seiner Liebe und Verehrung für Schiller so gegangen zu sein, wie es seit den Tagen der Romantiker viele seiner Leser an sich erfahren haben: die Schiller-Enthusiasten wandeln sich in reiferen Jahren zu Schiller-Hassern. Die Gründe der Abkehr können sehr mannigfache psychologische und ästhetische sein; hier ist nicht der Ort, es zu untersuchen. Von Gwinner (156) wissen wir jedenfalls, daß Schopenhauer als Knabe mit großer Begeisterung die schillerschen Dramen gelesen, und daß seine warme Verehrung sich später immer mehr abgekühlt hat.

Vertraut man sich der Fährte an, die Schopenhauer uns in seinen Werken weist — und damit haben wir es hier ja allein zu tun —, so verliert man sich ebenso ins Ungewisse. Es werden freilich schillersche Dramen als solche genannt, durch die die

Digitized by Google

wahre Wirkung der Tragödie in voller und ungeminderter Reinheit sich vollzieht, wie Die Jungfrau von Orleans (157), Die Braut von Messina (158). Und ihrer Anlage nach werden Die Räuber (159), Die Braut von Messina, Maria Stuart (160), Don Carlos und Wallenstein lobend hervorgehoben. Wirklich begeisterte Worte spendet Schopenhauer aber Schiller nie.

Vielmehr enthalten seine Werke Stellen genug, an denen Schiller nichts weniger als in den Himmel gehoben wird. Es lassen sich eigentlich sämtliche Fehler, die Schopenhauer Schiller zum Vorwurf macht, unter dem Ausdruck der Subjektivität zusammenfassen. Schiller war für Schopenhauer ein subjektiver Dichter. Wir haben gesehen, daß Schopenhauer die Rhetorik im Drama tadelte und Goethe lobte, weil er nicht so rhetorisch sei wie Schiller (161). Ferner sagt Schopenhauer, die Durchsetzung mit Kants Philosophie habe den Gestalten des Dichters nur geschadet, indem sie vor lauter Reflexion ihre dramatische Unmittelbarkeit verlieren und demnach auch ihre größte Wirksamkeit einbüßen. Schiller hat, um mit Julius Leopold Klein zu reden, dessen Meinung sich in dem Falle mit der Schopenhauers deckt (162), seine Adlerfittiche allzusehr mit kantischen Bleigewichten beschwert (163).

Iffland

Schopenhauer urteilt über Iffland im großen und ganzen lobender, als man erwarten möchte. Gegen Schiller und Schlegel nimmt er seine Komödien mit der Begründung in Schutz, die Deutschen seien so selten originell, daß man nicht, wo sich wirklich einmal Originalität zeige, gleich mit Knütteln dreinschlagen müsse (164). Er spricht allerdings an anderer Stelle (165) von dem „ungenialen ifflandschen Drama", in dem sich die Tugend zu Tische setze, wenn sich das Laster erbreche; aber „ungenial" ist noch nicht schlecht, und der Tadel, daß es in den ifflandschen Stücken sehr viele edelmütige Charaktere gebe (166), will nicht viel besagen.

Kotzebue

Wie Iffland nimmt Schopenhauer auch Kotzebue in Schutz (167). Ihn trifft aber gleichfalls der Tadel, daß seine Helden viel zu edelmütig seien (168). Daß Schopenhauer Kotzebue nicht be-

Digitized by Google

sonders hochschätzte — obwohl er in einer Polemik gegen Spinoza (169) sein Stück Benjowsky erwähnt —, geht aus der Bemerkung hervor, daß die Menge das Gute nie vom Geringen unterscheiden könne, daß Don Juan beim Pöbel nicht mehr sei als ein angenehmes Geräusch, die raphaelsche Madonna ein Bild wie viele andere mehr und Shakspere ein mißlungener Kotzebue (170).

Jean Paul

Über Jean Paul urteilt Schopenhauer durchweg günstig. Er legt seiner Vorschule der Ästhetik große Vorzüge bei, meint aber trotzdem (171), daß überall, wo eine theoretische Erörterung und überhaupt Belehrung der Zweck sei, die beständig witzelnde und in lauter Gleichnissen einherschreitende Darstellung nicht angemessen sein könne (172). Vielsagend ist die in die knappste Form gebrachte Charakteristik: „Zu Jean Paul verhält sich Goethe wie der positive Pol zum negativen." Die Freude, die wir an so vielen Schöpfungen der beiden Geister haben, beruht nach Schopenhauer darauf, daß wir hierdurch der Reinheit teilhaftig werden, mit der in ihnen die Welt als Vorstellung sich von der Welt als Wille gesondert und gleichsam ganz davon abgelöst hat. Fügt man hinzu, daß Jean Paul in Schopenhauers Augen überhaupt ein bewunderungswürdiger und außerordentlicher Mann (173) und ein höchst eminenter Geist ist (174), und seine Romane ihm als wundervoll gelten (175), da sie auf der schmalsten Grundlage vom äußeren Leben sich so sehr viel inneres Leben bewegen lassen, so dürfte daraus zur Genüge hervorgehen, was für eine Stellung er dem barocken Humoristen zuweist. — Freilich wird das große, seinen Romanen gespendete Lob etwas eingeschränkt, wenn man an anderem Orte (176) liest, daß „sogar" manche Stellen in den Romanen Jean Pauls nur geschrieben zu sein scheinen, um das Papier zu füllen. — Jean Pauls Theorie des Lächerlichen sei ebenso wie diejenige Kants voller Unrichtigkeiten (177). Schopenhauer hält es für überflüssig, die Unrichtigkeiten nachzuweisen, weil jeder, der gegebene Fälle des Lächerlichen auf sie zurückzuführen sucht, bei den allermeisten die Überzeugung von ihrer Unzulänglichkeit sofort erhalten wird. Dies steht freilich im

Digitized by Google

Widerspruch mit jener Stelle (178), wo Schopenhauer sagt, in der Erklärung des Lächerlichen stimme er mit Kant und Jean Paul überein.

A. W. v. Schlegel

Der „vortreffliche, untadelhafte und höchst ausgezeichnete" August Wilhelm v. Schlegel (179) war von Schopenhauer augenscheinlich sehr geschätzt. Das „schöne Epigramm":

Leset fleißig die Alten, die wahren eigentlich Alten:
Was die Neuen davon sagen, bedeutet nicht viel. —

wird Schopenhauers Leitstern (180). Die schlegelsche Übersetzung des Bhagavad-Gita hat Schopenhauer gern gelesen, er zitiert sie auch gelegentlich (181).

Schopenhauer will A. W. v. Schlegel nicht mit seinem jüngeren Bruder

Friedrich Schlegel

in einem Atem nennen. Ebenso vortrefflich und ausgezeichnet der ältere ist, ebenso schlecht ist der jüngere. „Durch den in seinem letzten Lebensviertel getriebenen schimpflichen Obskurantismus" hat sich Friedrich Schlegel um alle Ehre gebracht. Er hat sich „unwürdig gemacht", mit seinem Bruder zusammen genannt zu werden (182). Den Vorwurf, ein Obskurant zu sein, muß sich Friedrich Schlegel wiederholt gefallen lassen (183).

Zacharias Werner

In einem Briefe an Johann August Becker vom Jahre 1853 heißt es (184): „Daß Sie den Werner lesen und also seine Werke noch leben, freut mich sehr. Er war ein Freund meiner Jugend und hat gewiß Einfluß und zwar günstigen auf mich gehabt. Im frühen Jünglingsalter schwärmte ich für seine Werke, und als ich im 20. Jahre seinen Umgang vollauf genießen konnte, im Hause meiner Mutter in Weimar, fand ich mich hochbeglückt. Er war mir gewogen und sprach oft mit mir, sogar ernsthaft und philosophisch. Sein Andenken ist mir noch immer wert und hat sich eingeprägt . . . . . Seine Dramen, trotz der subjektiven Färbung, sind doch noch unvergleichlich besser als alles, was seitdem in der Art geleistet worden. Vorigen Winter habe ich noch den Luther gelesen."

Digitized by Google

Raupach

Man ist heute wieder ungerecht gegen Raupach, klagt Schopenhaner (185), während man doch den Fratzen armseliger Pfuscher Beifall zolle. In Raupachs Komödie Vor hundert Jahren werde sehr gut die hinterlistige Brutalität des alten Dessauers gegen einen Kandidaten dargestellt (186), der vollkommen in seinen Büchern lebe, aus denen man ihn herausreiße, damit er durch das „seinem Beruf so heterogene Waffenhandwerk" vollkommen verdorben werde.

Justinus Kerner

Die Seherin von Prevorst, urteilt Schopenhauer (187), sei ein ebenso berühmtes wie sorgfältig beobachtetes Buch.

Uhland

Uhland findet nur einmal gelegentlich bei seinen Ausführungen Über die Verhunzung der deutschen Sprache (188) Erwähnung. Was habe das Zeitalter hervorgebracht, fragt Schopenhauer: „Große Philosophen wie Hegel und große Dichter wie Herrn Uhland, dessen schlechte Balladen zur Schande des deutschen Geschmacks 30 Auflagen erlebt haben und 100 Leser haben gegen einen, der Bürgers unsterbliche Balladen wirklich kennt."

Brentano und **Arnim**

Das Wunderhorn der Brentano und Arnim wird (189) zweimal hintereinander als höchst trefflich bezeichnet, und einzelne Lieder werden daraus genannt.

Saphir

In der Theorie des Lächerlichen (190) bezieht sich Schopenhauer auf einige Wortwitze Saphirs, der den winzig-kleinen Schauspieler Angeli als den „an Geist und Körper gleich großen Angeli" bezeichnet und die Arien einer neuen Oper „gute alte Bekannte" nennt. Hieran will Schopenhauer dartun, daß die Subsumtion des Heterogenen unter den allgemeineren Begriff sehr deutlich sei, wodurch auch die beabsichtigte Witzwirkung sehr stark werde.

Heine

Heinrich Heine, obwohl ein Scurra, hat doch Genie und daher auch das Auszeichnende des Genies, Naivität (191). Allein — fährt Schopenhauer fort — wenn man seine Naivität näher

Digitized by Google

untersucht, findet man, daß ihre Wurzel jüdische Schamlosigkeit ist. Als wirklicher Humorist trete Heine in seinem Romanzero auf; hinter allen seinen Scherzen und Possen fühle man doch einen tiefen Ernst, der sich unverschleiert hervorzutreten schämt (192).

Feuchtersleben

Die mediokren Poeten sind das Unkraut in der Poesie, das den Weizen nicht wachsen lasse, um selbst alles einzunehmen. Darum ginge es so, wie Feuchtersleben es originell und schön schildere (193):

„Ist doch — rufen sie vermessen —
Nichts im Werke, nichts getan!"
Und das Große reift indessen
Still heran.

Es erscheint nun: niemand sieht es,
Niemand hört es im Geschrei.
Mit bescheidner Trauer zieht es
Still vorbei.

Etwas weiterhin (194) wird noch der „schöne" Zweizeiler von Feuchtersleben beigebracht:

Wie doch die Menschen sich winden und wehren, —
Um nur das Gute nicht zu verehren!

d) Franzosen

Schopenhauer zieht in seinen Schriften folgende Dichter der „eitelsten aller Nationen" (195) an:

Rabelais

Was er von dem großen Satiriker und Schöpfer der Groteske zitiert, ist recht gering. Wir finden nur den bissigen Vers (196):

Car ils suivront la créance et estude
De l'ignorante et sotte multitude
Dont le plus lourd sera reçu pour juge.

und den Satz: pour ce que rire est le propre de l'homme (197).

Corneille

Den weltberühmten Cid hat Corneille in seinem „besten Trauerspiel" verherrlicht (198). Es ist das einzige Werk des

Digitized by Google

Dichters, das Schopenhauer nennt. Er nennt es eine Mustertragödie, der nur der tragische Ausgang fehle (199). Daß ein Schlag ins Gesicht zu einer Katastophe führen und sogar ein Thema zu Trauerspielen werden kann z. B. im Cid, liegt an den falschen Ehrbegriffen der Modernen (200). Den Alten war dieses ritterliche Ehrenprinzip durchaus unbekannt; ein Schlag ins Gesicht galt ihnen als das, was er ist, als eine kleine physische Beeinträchtigung. — Wer etwas kann, weiß auch, daß er es kann. Ein großer Geist, der bescheiden ist, wäre ein Unding. Corneille sagt geradezu (201):

La fausse humilité ne met plus en crédit:
Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.

Boileau

Ein gedankenreicher Autor erwirbt sich bei seinem Leser bald den Kredit, daß er wirklich etwas zu sagen habe, wenn er spricht. Ein solcher Schriftsteller wird auch stets das, was er zu sagen hat, auf die einfachste Form bringen. Demnach wird er mit Boileau übereinstimmen:

Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose
Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose,

während von den seichten Schriftstellern sein Spruch gilt: Qui parlant beaucoup ne disent jamais rien (202). Wir begegnen auch dem geflügelten boileauschen Wort: rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable (203), und an anderer Stelle (204) den spöttischen Zeilen:

Les animaux ont-ils des universités?
Voit-on fleurir chez eux des quatre facultés?

Lesage

Romanlesen verdirbt gewöhnlich die jungen Menschen. Ging der Jüngling vorher im dunkeln, so wird er jetzt von Irrlichtern geleitet; das Mädchen oft noch mehr. Die Romane geben ihnen ein falsches Weltbild, eine falsche Lebensansicht und erregen in den jungen Herzen Erwartungen, die nie erfüllt werden können. Dies wirkt meist nachteilig auf das junge Leben ein. Nur wenige Romane entgehen diesem Vorwurf, ja sie wirken eher entgegengesetzt z. B. und zwar vor allen Dingen: Gil Blas und sonstige Werke Lesages (205).

Digitized by Google

Voltaire

Schopenhauer wird Voltaire selten nennen, ohne ihm das Beiwort „der große“ beizulegen (206). Er ist voller Bewunderung für den „großen, herrlichen, unsterblichen“ Dichterphilosophen (207) und zitiert ihn in seinen Schriften an achtzigmal. Voltaire ist ihm „einer der eminentesten und zugleich unbefangensten Köpfe“ (208) und zählt „zu den größten Männern“ des 18. Jahrhunderts (209), zu den „weiland berühmten französischen Philosophen“ (210).

Überaus schön findet er Voltaires Wort:

Qui n'a pas l'esprit de son âge,
De son âge a tout le malheur,

„schön und edel“ den Leitsatz: point de politique en littérature! il faut dire la vérité et s'immoler (211).

Von größeren dichterischen Werken zieht Schopenhauer Voltaires Mahomet an, den er zu jenen Helden zählt, die auch durch Leiden geläutert sterben, nachdem der Wille zu leben in ihnen erstorben ist. Im Mahomet (212) spreche sich dies sogar deutlich in den Schlußworten aus, welche die sterbende Palmira Mahomet zuruft: die Welt ist für Tyrannen; lebe Du! — Die Theodicee des Leibniz hat nach Schopenhauers Ansicht nur das Verdienst, Anlaß gegeben zu haben zum „unsterblichen Candide“, in dem Voltaire in seiner scherzhaften Art Krieg führe gegen den Optimismus (213), „wodurch freilich Leibnizens so oft wiederholte lahme Exküse für die Übel der Welt, daß nämlich das Schlechte bisweilen das Gute herbeiführt, einen ihm unerwarteten Beleg erhalten hat“.

Diderot

Zu den „berühmten französischen Philosophen“ (214) zählt auch der „vortreffliche Diderot“ (215). Aus Jacques le fataliste, Diderots „genialem (unsterblichem) Meisterwerk“ (216) zieht Schopenhauer folgende „merkwürdige und überraschende Stelle“ an (217): un château immense au frontispice duquel on lisait: je n'appartiens à personne, et j'appartiens à tout le monde: vous y étiez avant que d'y entrer, vous y serez encore, quand vous en sortirez. — Die Geschichte des Herrn Desglands sei, sagt Schopenhauer ironisch, ein auserlesenes Meisterstück moderner ritterlicher

Digitized by Google

Ehrenhaftigkeit. Die Ironie trifft natürlich den Inhalt und nicht die Darstellung. Schopenhauer hat die Geschichte, in der durch eine Geringfügigkeit ein Zweikampf entsteht, deutsch ausführlich erzählt (218).

Lamartine

Das Leiden ist ein Läuterungsprozeß, der den Menschen heiligt. Für unser Heil haben wir auch mehr zu hoffen von dem, was wir leiden, als von dem, was wir tun. Gerade in diesem Sinne sagt Lamartine in seiner Hymne à la douleur, den Schmerz anredend, sehr schön (219):

Tu me traites sans doute en favori des cieux,
Car tu n'épargnes pas les larmes à mes yeux.
Eh bien! je les reçois comme tu les envoies,
Tes maux seront mes biens, et tes soupirs mes joies.
Je sens qu'il est en toi, sans avoir combattu,
Une vertu divine au lieu de ma vertu,
Que tu n'es pas la mort de l'âme, mais sa vie,
Que ton bras, en frappant, guérit et vivifie.

Sue

Eugen Sue wird nur abfällig erwähnt (220). Er gehörte früher zu den „renommierten Federn", schrieb später aber nur noch schlechte Romane.

e) Engländer

Shakspere

Alle Liebe Schopenhauers zur englischen Sprache und Literatur geht von Shakspere aus und mündet wieder in Shakspere. Schopenhauer kreist förmlich um ihn und kann nicht Worte genug finden, um seiner Bewunderung Ausdruck zu geben. Shakspere ist sein A und O, er ist der meistzitierte, meistausgeschöpfte aller Dichter, und die Analyse einzelner Stücke, ja selbst einzelner Personen, die Schopenhauer gibt, legen Zeugnis davon ab, wie innig er in den Stoff eingedrungen, wie vollkommen er bei Shakspere zu Hause ist.

Unter allen Dramatikern der Welt schätzt er ihn am meisten. Nur Äschylos wird einmal als Shakspere ebenbürtig genannt. Jedem anderen, selbst einem Platon, Kant, Goethe gegenüber,

Digitized by Google

hält Schopenhauer neben seinem Lobe mit seinem Tadel nicht zurück. Shaksperes Größe allein dünkt ihn unantastbar, und er hebt seinen Ruhm in allen Graden der Wertschätzung hervor.

Shakspere ist ihm ein echter Genius (221) und ein Dichter ersten Ranges (222). Kein Dramatiker übertrifft ihn, was Treue und Unmittelbarkeit der Charakteristik betrifft. Es sei Unsinn, anzunehmen, Shakspere habe „die unzählig mannigfaltigen, so wahren, so gehaltenen, so aus der Tiefe herausgearbeiteten Charaktere in seinen Dramen aus seiner eigenen Erfahrung im Weltleben sich gemerkt und dann wiedergegeben. Die Unmöglichkeit und Absurdität solcher Annahme bedarf keiner Auseinandersetzung“ (223). Es sei offenbar, daß der Genius die Werke der Dichtkunst nur durch eine Antizipation des Schönen und Charakteristischen hervorbringe. Der Erfahrung bedarf der Dichter nur als eines Schemas, an dem jenes ihm apriori dunkelbewußte zu voller Deutlichkeit hervorgerufen wird, und die Möglichkeit besonnener Darstellung nunmehr eintritt. Der Dichter zeigt uns, wie sich der Wille unter dem Einfluß der Motive und der Reflexion benimmt. Er stellt ihn aber meistens in der vollkommensten seiner Erscheinungen dar, in vernünftigen Wesen, deren Charakter individuell ist, und deren Handeln und Leiden gegeneinander er uns als Drama, Epos, Roman vorführt. Je regelrechter, je naturgesetzmäßiger die Darstellung seiner Charaktere ausfällt, desto größer ist sein Ruhm; daher steht Shakspere obenan (224). Die Natur macht es wie Shakspere (225), in dessen Werken jede Person recht behält, und wäre sie der Teufel selbst, weil sie so objektiv aufgefaßt ist, daß wir in ihr Interesse gezogen und zur Teilnahme an ihr gezwungen werden.

Wir wissen, wie hoch Schopenhauer die Ethopoiie der Tragödie anschlägt. Ganz allein, wenn man stets von der Anschauung ausgeht, ist man durchgängig wahr und redlich und darum unsterblich; denn nur dann ist man reines, willenloses Subjekt des Erkennens, zu dem die Welt um uns Offenbarungen redet (226). So machte es Shakspere. Der ganze Shakspere ist ein Mensch, der sogar wachend tun kann, was wir alle träumend können (227): Menschen nach ihrem Charakter reden lassen, wie Phidias mit Besinnung und Bewußtsein Menschen

Digitized by Google

bilden (228). Denn das Genie, vorzüglich phantasiebegabt, vermag gleichsam Geister zu zitieren, die ihm zu rechter Zeit die Wahrheiten offenbaren, die die nackte Wirklichkeit der Dinge nur schwach, selten und dann meistens zur Unzeit darlegt. Dies vor Augen beruft sich Schopenhauer oft auf die dichterischen Gestalten des feinen Psychologen (229).

Shakspere wird bei Schopenhauer mit Sophokles (230) und mit Calderon (231) zusammen genannt: jedoch ist Shakspere viel größer als Sophokles (232); am meisten jedoch stellt ihn Schopenhauer mit Goethe Schulter an Schulter (233). Shakspere und Goethe sind die beiden mächtigen Heroen, die sich über die Jahrhunderte hinweg die Hände reichen und unbeirrt von dem Gelärm der Zwerge ihr hohes Geistergespräch halten; es ist das Riesenpaar unter den Geisteslilliputanern unseres Planeten. Shakspere und Goethe und nicht Schiller und Goethe gehören durch Geistesverwandtschaft zusammen, wie sie mit Homer, Platon und Kant überhaupt zu den Größten der Erde und zu jenen allerersten Erleuchtern und Förderern des Menschengeschlechtes zählen, die unmittelbar im Buche der Welt gelesen haben. Goethe selbst singt:

Lili, Glück der nächsten Nähe,
William, Stern der höchsten Höhe,
Euch verdank' ich, was ich bin.

Der Genius Shaksperes schuf, was sonst niemand zu schaffen imstande ist. So kommt es, daß Schopenhauer unter den vollkommensten Schöpfungen der allergrößten Meister neben Goethes Faust und Mozarts Don Juan an allererster Stelle Shaksperes Hamlet aufzählt (234). — Das shaksperesche Trauerspiel gleicht einer Linie, die auch Breite hat (235): „es kommen Reden, sogar ganze Szenen vor, welche die Handlung nicht fördern, sogar sie nicht eigentlich angehen, durch welche wir jedoch die handelnden Personen oder ihre Umstände näher kennen lernen, wonach wir dann auch die Handlung gründlicher verstehen. Diese bleibt zwar die Hauptsache, jedoch nicht so ausschließlich, daß wir darüber vergäßen, daß in letzter Instanz es auf die Darstellung des menschlichen Wesens und Daseins überhaupt abgesehen ist."

Digitized by Google

Shakspere gleich anderen Heroen der Poesie, gleich Pindar, Dante, Byron, Goethe, verheißt sich selbst Unsterblichkeit, und er tut recht daran, wie Schopenhauer (236) andeutet. Oft und eindringlich spricht er sich darüber aus, daß die Welt das, was Shakspere geschrieben habe, nicht werde willig untergehen lassen (237). Und um selbst nicht dem kleinsten Zweifel Raum zu geben, welche Herrscherstellung er Shakspere im Reiche der Dichtkunst einräumt, nennt Schopenhauer ihn geradezu den Unerreichbaren (238), ein Ausdruck, den er sonst von niemandem gebraucht. — Ist es nicht erstaunlich, fragt Schopenhauer (239), daß solche unsterbliche Meisterwerke, Tragödien voll der herrlichsten Vorzüge, nicht besonders stark auf den großen Haufen wirken, ja daß Shaksperes Dramen gleich nach seinem Tode den Erzeugnissen von Dichtern untergeordneten Ranges wie Ben Johnson, Massinger, Beaumont und Fletcher Platz machen mußten? Hierüber erteilt Schopenhauer Aufklärung an vielen Stellen seiner Schriften. Denn was galten, meint er (240), Mozart und Beethoven bei Lebzeiten? Was Dante? Und was für Urteile würden über Platon und Kant, über Homer, Shakspere und Goethe ergehen (241), wenn jeder nach dem urteilte, was er wirklich an ihnen hat und genießt. Was würde demnach Shakspere geleistet haben (242), hätte er auf die Fassungskraft und den Beifall anderer Rücksicht genommen? — Mangelndes Verständnis gegenüber seinen Werken trete mit Dreistigkeit in ihrer ganzen Plattheit auf in den Kritiken, die Dr. Samuel Johnson zu einzelnen Stücken geliefert habe (243). Dieser klage recht naiv über die durchgängige Vernachlässigung der poetischen Gerechtigkeit und verkenne damit gänzlich das Wesen des Trauerspiels, ja das Wesen der Welt.

Über die Sonette (244) heißt es (245), er halte es nicht für einen Beweis von Unwissenheit, sondern von gutem Geschmack, daß Shakspere „jedem der Quadernarien andere Reime gegeben“ habe. Jedenfalls sei ihre akustische Wirkung dadurch nicht im mindesten verringert, und der Gedanke käme auf diese Weise viel mehr zu seinem Recht, als wenn er in die herkömmlichen spanischen Stiefel eingeschnürt wäre.

Digitized by Google

Milton

Vom Paradise Lost sagt Schopenhauer (246), es gehöre zu jenen Werken, bei denen man unwillkürlich an den horazischen Vers Quandoque dormitat bonus Homerus denken müsse. Milton habe es nicht vermocht, schale und langweilige Stellen zu streichen. Und solche Partien sind nur deshalb darin, weil das Werk nicht in beständiger Inspiration geschrieben ist; der Verstand, die Reflexion haben eben auch einen guten Anteil daran. Man sieht dann die Absicht, die durchdachte Wahl, und Technik und Routine müssen über die Lücken hinweghelfen, die eine mangelnde Inspiration hinterlassen hat.

Sterne

Ein Roman wird um so besser sein, je mehr seelisches und je weniger äußeres Leben er darstellt, und dies Verhältnis wird als Charakteristikum alle Abstufungen des Romans begleiten, vom Tristram Shandy an bis herab zur Schundliteratur. Tristram Shandy habe freilich so gut wie gar keine Handlung, und er zähle zur Krone der Gattung (247).

Shenstone

Shenstone, einen der besten englischen Dichter des 18. Jahrhunderts, zählt Schopenhauer unter den „bevorzugten Geistern" auf (248). Zitiert wird er jedoch spärlich. Ein vollkommenes Muster der durchgeführten und großartigen Äquivoke sei die unvergleichliche Grabschrift auf den Justice of Peace. — Ein Ausspruch Shenstones, die Not sei die Mutter der Kunst, aber wahrlich nicht der schönen Kunst (249), sei vollkommen richtig. Shenstones On men and manners wird noch flüchtig (250) erwähnt.

Goldsmith

Der idyllisch-sentimentale Roman Vicar of Wakefield wird gerühmt als ein Roman, der nicht die jungen Köpfe verwirre (251).

Wordsworth

Während das von Thorwaldsen geschaffene Standbild Byrons nicht hat im Nationalpantheon der Westminsterabtei aufgestellt werden dürfen, weil Byron ehrenhaft genug gewesen sei, dem anglikanischen Pfaffentrug keine Zugeständnisse zu machen, sondern davon ganz unbeirrt seinen Weg zu gehen, hat der

Digitized by Google

mediokre Poet Wordsworth, das häufige Ziel des byronschen Spottes, sein Standbild richtig im Poets' Corner bekommen. „Die englische Nation signalisiert durch solche Niederträchtigkeit sich selbst as a stultified and priestridden nation" (252).

Scott

Sir Walter Scott bedenkt Schopenhauer mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken. Scott schildert — wie wir bereits sahen — beispielsweise in seinen Tales of my Landlord Szenen, die sich zwischen Straßenräubern in ihren Schlupfwinkeln abspielen, mit einer Wahrheit und Lebendigkeit — die Modernen würden sagen: mit einer so naturalistischen Treue —, daß wir beim Lesen bis zur Angst bewegt werden, indem wir das Richtige und Treffende der Schilderung so stark empfinden, und doch hat weder des Dichters Auge, noch das des Lesers je dergleichen geschaut (253). Der Dichter blickt eben mehr in sich, als um sich. Dabei ist der Dichter geradezu gezwungen, seine Helden in peinvolle Lagen zu bringen, um sie daraus wieder befreien zu können (254). Drama und Epos schildern also nur kämpfende, leidende, gequälte Menschen, und jeder Roman ist ein Guckkasten, in dem man die Zuckungen des geängstigten menschlichen Herzens beobachtet. Diese ästhetische Notwendigkeit hat Walter Scott naiv dargelegt in der Konklusion zu seiner Novelle Old mortality. In seinen Romanen ist der Schwerpunkt der Handlung überhaupt mehr auf das innere als auf das äußere Leben verlegt; letzteres tritt stets nur in der Absicht auf, das erstere in Bewegung zu setzen (255), was bei allen guten Romanen der Fall ist. — Bei einem moralischen Gegenstand ist das Zeugnis der Dichter von großem Gewicht. Sie sprechen zwar nicht systematisch, aber ihrem Tiefblick liegt die menschliche Natur offen, deshalb treffen ihre Aussagen auch intuitiv die Wahrheit; so Shakspere und so auch Walter Scott (256), „dieser große Kenner und Maler des menschlichen Herzens und seiner geheimsten Regungen" (257). Die Romane seiner „Meisterhand" (258) sind wenigstens teilweise der Jugend durchaus zum Lesen zu empfehlen (259). Vielleicht hat Walter Scott seine große Begabung von der Mutter ererbt, die ja selber eine Dichterin war und mit den Schöngeistern ihrer Zeit in Verbindung stand

Digitized by Google

(260)[1]). Betrübend ist allerdings die Tatsache, daß selbst die Romane des „unvergleichlichen Walter Scott“ (261) sehr bald durch unwürdige Nachahmer aus der Aufmerksamkeit des großen Publikums verdrängt wurden.

Byron

„Wissen Sie auch — äußerte Schopenhauer einmal im Gespräch (262) —, daß in einem Jahre die drei größten Pessimisten zugleich in Italien waren? . . . Byron, Leopardi und ich. Doch hat keiner den anderen kennen gelernt.“

Wenn Schopenhauer Byron einen Dichter zweiten Ranges nennt (263), weil er der subjektivste Dichter ist (264), weil er die darzustellenden Personen oft in sich verwandelt, und ihn mit den „mediokren Poeten“ zusammenwirft, so stimmt es damit nicht recht überein, wie er an anderer Stelle den Kain Byrons ein „unsterbliches Meisterwerk“ nennen kann (265) und wie er überhaupt dann so oft seine Anschauungen durch Zitate aus Byrons Werken bekräftigen darf. Er fühlt sich z. B. mit dem englischen Dichter eins in der Bemerkung: as to success! those who succeed, will console me for a failure, und findet (266), alle seine tiefmelancholischen Gedichte seien nichts Anderes als Ausdrücke der Verneinung des Willens zum Leben.

f) Italiener

Dante

Dante, der das ganze Wissen seiner Zeit inne hatte (267), hat den Stoff zur Hölle nirgend anders hergenommen, meint Schopenhauer (268), als aus unserer wirklichen Welt, und doch ist es „eine recht ordentliche Hölle“ geworden. Wie er aber an die Aufgabe kam, den Himmel und seine Wonnen darzustellen, sah er unüberwindliche Schwierigkeiten vor sich, weil eben unsere Welt durchaus nichts aufzuweisen hat, was nach himmlischer Freude aussieht. Es blieb ihm daher nichts übrig, als statt der Paradiesesfreuden die ihm dort von seinem Ahnherrn, seiner Beatrix und verschiedenen Heiligen zu teil gewordene

[1]) Man liest deutlich zwischen den Zeilen, daß Schopenhauer hier an sich und seine Mutter denkt.

Digitized by Google

Belehrung uns wiederzugeben. — „Alle großen Dichter haben die Gabe der Anschaulichkeit, weil sie von Anschauung ihrer Phantasie ausgehen, nicht von Begriffen.“ Diese Gabe wird aber am wunderbarsten, wo sie uns Dinge anschauen läßt, die wir nicht aus der Wirklichkeit kennen, weil sie in der Natur nicht vorkommen, und also auch der Dichter selbst sie nicht gesehen hat, sie trotzdem aber so schildert, daß wir fühlen, so und nicht anders müßte es aussehen, wie etwa die dantesche Hölle, die in dieser Beziehung einzig dasteht. Er schildert da lauter Dinge, die in der wirklichen Welt nicht sein können, so wahr, daß wir alles sehen . . . (269). Und alles das in einer Sprache, die nur in Kleinigkeiten von der heutigen verschieden ist (270). Die Größe Dantes besteht eben darin, daß, während andere Dichter die Wahrheit der wirklichen Welt haben, er die Wahrheit des Traumes hat. Er läßt uns unerhörte Dinge gerade so sehen, wie wir dergleichen im Traume sehen, und sie täuschen uns ebenso. „Es ist, als ob er jeden Gesang die Nacht über geträumt und am Morgen aufgeschrieben hätte, so sehr hat alles die Wahrheit des Traumes“ (271). Und dennoch ist der hohe Ruhm der Divina Commedia übertrieben (272). Gewiß hat „die überschwengliche Absurdität des Grundgedankens“ großen Anteil an dem Ruhm, wie etwa, wenn uns gleich im Inferno die empörende Seite der christlichen Mythologie grell vor die Augen gebracht wird. Auch trug sicher die Dunkelheit des Stils und der Anspielungen viel zu diesem Ruhm bei. Indes muß man zugeben, daß die oft bis zum Lakonismus gehende Energie und Kürze des Ausdrucks und „die unvergleichliche Stärke der Einbildungskraft“ bei Dante „höchst bewunderungswürdig“ ist. Was soll man dagegen sagen (273), wenn im Inferno Vergil das Heraufdämmern des Morgens und das Erlöschen der Sterne schildert und also vergißt, daß er sich in der Hölle, unter der Erde befindet? . . . Einen ähnlichen Verstoß findet man noch einmal . . . Soll man wirklich glauben, Vergil führe eine Taschenuhr und wisse, was jetzt am Himmel vorgeht? Das ist eine Vergeßlichkeit, die man sich bei einem solchen Dichter nicht hätte vermuten sollen. — Eigenartig und treffend ist hinwiederum der Titel des danteschen Werkes; es ist wohl nicht

Digitized by Google

zu zweifeln, daß er ironisch aufzufassen ist. Eine Komödie wäre die Welt tatsächlich für einen Gott, dessen unersättliche Rachgier und Grausamkeit an der end- und zwecklosen Qual der Wesen, die er müßigerweise ins Dasein gerufen hat, sich weidete, weil sie nicht nach seinem Sinn ausgefallen wären . . . Gegen seine unerhörte Grausamkeit gehalten, wären übrigens alle im Inferno so schwer bestraften Verbrechen gar nicht der Rede wert . . . Daher wird denn wohl Vater Zeus sich für die Ehre bedanken, mit ihm ohne weiteres identifiziert zu werden, wie das an einigen Stellen (274) merkwürdigerweise der Fall ist, sogar im Purgatorio (275)[1]) bis ins Lächerliche getrieben wird. „Äußerst widerlich wirkt auch die russisch-sklavische Art der Unterwürfigkeit des Vergil, des Dante unter seine Befehle und der zitternde Gehorsam, mit dem seine Ukase überall vernommen werden. Dieser Sklavensinn wird nun aber gar (276) von Dante selbst in eigener Person so weit getrieben, daß er sich völliger Ehr- und Gewissenlosigkeit schuldig macht . . . Ehre und Gewissen nämlich gelten ihm nichts mehr, sobald sie mit den grausamen Beschlüssen des Domeneddio irgend interferieren . . . Im Himmel mag dergleichen der Brauch und lobenswert sein; ich weiß es nicht: auf Erden heißt wer so handelt ein Schuft." Das ganze Inferno Dantes ist eigentlich doch nichts als eine Apotheose der Grausamkeit (277), und übrigens wäre für die Geschaffenen die Sache eine Divina Tragedia ohne alles Ende. Man kann kaum den Gedanken umgehen, daß bei Dante selbst „eine geheime Satire über solche saubere Weltordnung dahinterstecke"; sonst müßte doch ein seltsamer Geschmack dazu gehören, sich am Ausmalen empörender Absurditäten und fortwährender Henkerszenen zu vergnügen.

Petrarca

Schopenhauer zieht Petrarca allen anderen italienischen Dichtern vor; er nennt ihn geradezu seinen vielgeliebten Petrarca (278). An Tiefe und Innigkeit des Gefühls und dem unmittelbaren Ausdruck, der zum Herzen geht, habe ihn kein Dichter der Welt je übertroffen. Darum sind Schopenhauer die

[1]) o sommo Giove, che fosti in terra per noi crocifisso.

Digitized by Google

CALIFORN

Sonette, Triumphe und Kanzonen ungleich, lieber als die gräßlichen Fratzen Dantes (279). Auch spricht der natürliche, aus dem Inneren kommende Fluß der Rede ganz anders an, als die studierte, fast affektierte Wortkargheit Dantes. „Er ist stets der Dichter meines Herzens gewesen und wird es bleiben. Daß die allervortrefflichste Jetztzeit sich unterfängt, von Petrarca geringschätzend zu reden, bestärkt mich in meinem Urteil. Zum überflüssigen Belege kann man auch noch Dante und Petrarca gleichsam im Hauskleide d. h. in der Prosa vergleichen, indem man die schönen, gedanken- und wahrheitsreichen Bücher Petrarcas de vita solitaria, de contemtu mundi, consolatio utriusque fortunae etc. nebst seinen Briefen mit der unfruchtbaren und langweiligen Scholastik Dantes zusammenhält.“ — Die Sehnsucht der Liebe, welche die Dichter in unzähligen Wendungen zu erschöpfen versucht haben, sind der Seufzer des Geistes der Gattung, die allein unendliches Leben hat und deshalb unendlicher Wünsche, unendlicher Befriedigung und unendlicher Schmerzen fähig ist. Diese sind aber in der engen Brust eines Sterblichen eingekerkert, die denn für das, was sie erfüllt — gleichviel ob es unendliches Weh oder unendliche Wonne ist —, keinen genügenden Ausdruck finden kann und zerspringen möchte. Hierin ist also die Wurzel aller erhabenen erotischen Poesie zu suchen, die sich in transzendente, alles Irdische überfliegende Metaphern versteigt. Es ist das Thema Petrarcas (280). Es hat nicht nur einen, sondern schon manchen Petrarca gegeben, der unerfüllten Liebesdrang sein Leben hindurch schleppen mußte; aber nur der eine Petrarca war zugleich auch ein Dichter (281). Wäre seine Leidenschaft befriedigt worden, so wäre sein Gesang vielleicht für ewig verstummt (282). Da aber sein heißes Wünschen unerfüllt blieb, verfiel er in jene resignierte Trauer, die ihn das ganze Leben lang gefangen hielt, der wir aber seine herrlichen Lieder verdanken. „Die Daphne, welche er verfolgte, mußte seinen Händen entschwinden, um statt ihrer ihm den unsterblichen Lorbeer zurückzulassen“ (283).

Macchiavelli

Macchiavelli, der sich durchaus nicht mit philosophischen Spekulationen beschäftigt zu haben scheint, wird vermöge der

Digitized by Google

durchdringenden Schärfe seines so einzigen Verstandes zu folgendem wahrhaft tiefsinnigen Ausspruche geführt, der eine intuitive Erkenntnis der gänzlichen Notwendigkeit, mit der bei gegebenen Charakteren und Motiven alle Handlungen eintreten, voraussetzt (284). Es ist der Satz, mit dem er den Prolog zu seiner Komödie Clitia beginnt: daß, wenn auf der Welt dieselben Menschen wiederkehrten, niemals hundert Jahre verrinnen würden, ohne daß wir uns abermals beisammen fänden und dasselbe täten wie jetzt.

Ariost

Was es mit dem Mythischen für eine Bewandtnis habe, muß man sich an näherliegendem Beispiel klar machen. Von dem geschichtlichen Roland beispielsweise wissen wir nichts. Mit drei Worten wird er ein einziges Mal von Eginhard unter den bei Roncevalles gebliebenen Notabeln mit aufgezählt als Hroudlandus, Britannici limitis praefectus. Das ist alles, was wir wissen; wie hat aber das ganze Mittelalter diesen Helden in zahllosen Liedern, epischen Gedichten, Romanen, Rolandsäulen und Rolandbrunnen verherrlicht, bis er zuletzt noch dem Ariost seinen Stoff liefert und verklärt daraus aufersteht (285). Die „phantastischen Possen des Ariost“ (286) werden von Schopenhauer noch des öfteren angezogen; „berühmt“ ist die Stanze: oh gran bontà de' cavalieri antichi (287).

Bronzino

In der Abhandlung Über Lärm und Geräusch empfiehlt Schopenhauer ein den Gegenstand betreffendes „schönes“ Werk, die poetische, in Terzerimen abgefaßte Epistel des berühmten Malers Bronzino De' romori, a Messer Luca Martini, in der die Pein, die der mannigfaltige Lärm einer italienischen Stadt verursacht, „ausführlich und sehr launig“ in tragikomischer Weise geschildert ist (288).

Tasso

Tasso scheint Schopenhauer neben den drei großen italienischen Dichtern nicht würdig, als vierter genannt zu werden (289); die Nachwelt müsse gerecht sein. — Sein Befreites Jerusalem gehört auch zu den Werken, bei denen Phantasie und Inspiration nicht ausreichten, so daß mit Verstand, Technik und Routine

Digitized by Google

nachgeholfen werden mußte, und Lücken auszufüllen waren, woraus sich wiederum die z. T. langwierigen Partien erklären (290).

Gozzi

Es ist in der Welt(-Geschichte) wie in den Dramen Carlo Gozzis, in denen stets dieselben Personen auftreten, in gleicher Absicht und mit gleichem Schicksal (291); die Motive und Begebenheiten sind freilich in jedem Stücke andere, aber der Geist der Begebenheiten ist derselbe. „Die Personen des einen Stücks wissen auch nichts von den Vorgängen im anderen, in welchem doch sie selbst agierten. Daher ist nach allen Erfahrungen der früheren Stücke doch Pantalone nicht behender oder freigebiger, Tartaglia nicht gewissenhafter, Brighella nicht beherzter und Kolombine nicht sittsamer geworden." — Von den gozzischen Dramen werden noch Mostro turchino (292) und Re corvo (293) in losem Zusammenhang genannt. Als Beispiel einer Parodie wird die Szene aus der Zobeide Gozzis erwähnt (294), in der er zwei Hanswürsten, die sich eben geprügelt haben und, davon ermattet, nebeneinander auf dem Boden liegen, die Stanze Ariosts Oh gran bontà de' cavalieri antichi in den Mund legt.

Leopardi

Leopardis Prosa gefällt Schopenhauer besser als seine Poesie (295). Nur etliche Gedichte haben seinen Beifall, darunter die Recantazione. Seine prosaischen Aufsätze liest er mit „größtem Diletto" und oft mit Bewunderung (296).

g) Spanier

Cervantes

Der Don Quixote des Cervantes (297) allegorisiert das Leben jedes Menschen, der nicht wie die anderen bloß sein persönliches Wohl besorgen will, sondern einen objektiven idealen Zweck verfolgt, der sich seines Wollens und Denkens bemächtigt hat, womit er sich dann in dieser Welt freilich sonderbar ausnimmt. — Schlechte Romane verführen nur die Jugend wie überhaupt alle unselbständigen Menschen. Man kann den Don Quixote beinahe als eine satirische Darstellung jenes Irrweges ansehen, den man, durch schlechte Romanlektüre verleitet,

Digitized by Google

geht (298). Der Don Quixote gehört auch zu jener besseren Romangattung, die weniger äußere und destomehr innere Handlung haben (299). Der Inhalt der meisten dichterischen Werke ist gedacht und nicht geschaut; er stammt aus der Reflexion, aber nicht aus der Intuition. Durch vernünftige Gedanken allein kommt aber keine neue Erkenntnis in die Welt. Wo dem Denken eines Autors aber ein Schauen zugrunde lag, da ist es, als schriebe er aus einem Lande, wo der Leser nicht auch schon gewesen ist (300). Ein Beispiel wird das klar machen. Ein gewöhnlicher Schriftsteller wird das tiefsinnige Hinstarren oder das versteinernde Erstaunen dadurch schildern, daß er sagt, „er stand wie eine Bildsäule"; Cervantes aber bemerkt in diesem Falle, „er stand wie eine bekleidete Bildsäule; denn der Wind bewegte seine Kleider". Oder wie schön meint Cervantes vom Schlaf, um auszudrücken, daß er uns allen geistigen und körperlichen Leiden entziehe, er sei der Mantel, der den ganzen Menschen bedeckt (301). — Goethe mit seinem bekannten Ausspruch Nur die Lumpe sind bescheiden — hat schon einen Vorgänger in Cervantes, der unter den seiner Reise auf den Parnaß angehängten Verhaltungsregeln für Dichter u. a. auch die gibt, daß jeder, der aus seinen Versen die tiefe Überzeugung gewonnen hat, daß er ein Dichter ist, sich achte und hochschätze eingedenk des Sprichworts: ruin sea el que por ruin se tiene (302).

Aleman

Wo Schopenhauer von der leidenschaftlichen Liebe spricht, die auf den ersten Blick entsteht, sagt er (303), in dieser Hinsicht sei eine Stelle in dem seit 250 Jahren berühmten Roman Guzman de Alfarache sehr merkwürdig, in der ebenfalls betont werde, daß, um zu lieben, es nicht nötig sei, erst viel Zeit verstreichen zu lassen, zu überlegen und zu wählen, sondern daß bei jenem ersten und alleinigen Anblick eine gewisse Angemessenheit und Übereinstimmung gegenseitig zusammentreffe, kurz das, was man eine Sympathie des Blutes nenne, und wozu ein besonderer Einfluß der Gestirne anzutreiben pflege.

Calderon

Die Hochachtung, die Schopenhauer dem spanischen Dichter

Digitized by Google

bezeugt, ist groß und wurzelt sicherlich in dem innersten Wesen des Philosophen. Denn obwohl sich Schopenhauer wiederholt als Freund des Klassizismus sowie der klassischen Dichter bekennt, während er Calderon einen Romantiker nennt, so verhehlt er sich doch auch nirgend, daß der Humanismus den Optimismus in sich trage und insofern einseitig und oberflächlich sei. Calderon gilt Schopenhauer als einer der besten Dichter der romantischen Gattung (304). Seine Begeisterung für ihn hat schon in der Jugend Wurzel gefaßt. Im Jahre 1809 nach der Aufführung von Calderons Standhaftem Prinzen war Schopenhauer in solchem Grade erschüttert, erzählt Gwinner (305), daß er die gewohnte Gesellschaft bei seiner Mutter verlassen und die Einsamkeit aufsuchen mußte. In diesem Stücke sehen wir die Edelsten nach langen Kämpfen und Leiden den Zwecken, die sie bis dahin verfolgten, und allen Lebensgenüssen auf immer entsagen und das Leben willig und freudig aufgeben (306). — Der Gegenstand des Standhaften Prinzen hat Schopenhauer wohl zeitlebens beschäftigt. Denn noch als Greis schreibt er voll tiefen Wehs an Becker (307), Calderons auf dem Misthaufen sterbender Prinz, dem sein treuer Grande das letzte, erbettelte Brot bringt und dabei klagt, er sei dafür von den Mauren geprügelt worden, antwortet: „Schon recht! esa es la herencia de Adam! Das ist die Verlassenschaft des Adam, das verdienen wir alle."

In mehr als einem Kernpunkt läuft die Philosophie Schopenhauers mit der Calderons zusammen, so, wenn Calderon von der platonischen Ansicht, daß die Menschen nur im Traum leben, so tief ergriffen ist, daß er sie in einem gewissermaßen metaphysischen Drama Das Leben ein Traum auszusprechen sucht (308). — Calderon ist für Schopenhauer einer der „großen Tragiker, der dem protestantischen Prinzip der poetischen Gerechtigkeit Hohn sprach (309). Obwohl die zwei größten dramatischen Dichter der neueren Zeit nach Schopenhauer Shakspere und Calderon sind (310), erspart er dem spanischen Dichter doch einen Vorwurf nicht. Dadurch, daß die romantische Poesie auch erkünstelte, konventionelle und imaginäre Motive geltend machte, wurde sie oft auf Abwege geführt. Zu welcher „fratzenhaften Verzerrung menschlicher Verhältnisse und menschlicher Natur"

Digitized by Google

solche Motive verleiten, kann man selbst an dem besten der romantischen Dichter studieren, an Calderon. „Von den Autos gar nicht zu reden, berufe ich mich nur auf Stücke wie No siempre el peor es cierto und El postrero duele en España und ähnliche Komödien en capa y espada: zu jenen Elementen gesellt sich hier noch die oft hervortretende scholastische Spitzfindigkeit in der Konversation, welche damals zur Geistesbildung der höheren Stände gehörte“ (311). Außer diesen Stücken erwähnt Schopenhauer noch El medico de su honra und A secreto agravio secretio venganza, in denen Calderon die Männerehre schildert (312), und endlich (313) La hija del aire, worin sich eine skeptische, aber beachtenswerte Ansicht über den Mut ausspricht.

Gracian

Die Übersetzung des Handorakels der Weltklugheit des Jesuitenpaters Balthasar Gracian ist eine ebenso berühmte wie längst bekannte Leistung Schopenhauers, deren Wert er selbst nicht gering einschätzt: „Die Übersetzung ist durchaus nach dem spanischen Original, ohne daß ich irgend eine Übersetzung dabei zur Hand gehabt hätte, mit besonderer Liebe und Sorgfalt gemacht und gibt nicht nur den Sinn des Originals vollkommen wieder, sondern auch den Geist und den gedrungenen sentenziösen, wortkargen Stil, der dem des Lehrbriefes in Wilhelm Meister am nächsten kommt, so weit es in der von der spanischen so himmelweit verschiedenen deutschen Sprache, ohne schwer verständlich zu werden, irgend möglich war“ (314). Kein Wunder denn, wenn Schopenhauer die gracianschen Aphorismen zitiert, wo es nur irgend paßt (315). Noch ein anderes Werk seines „Favoritautors“ wird herangezogen, der Criticon, jenes unvergleichliche Werk (316), das aus einem großen reichen Gewebe aneinandergeknüpfter, höchst sinnreicher Allegorien besteht, die hier zur heiteren Einkleidung moralischer Wahrheiten dienen; Gracian verhilft ihnen eben dadurch zur größten Anschaulichkeit und setzt uns durch den Reichtum seiner Erfindungen in Erstaunen. Dort bringt er auch den Jammer unseres Daseins uns mit den schwärzesten Farben vor Augen z. B. Parte I, Crisi 7 am Schluß, wo er das Leben als eine tragische Farce ausführlich darstellt (317). — In der Vorrede zur Abhandlung Über

Digitized by Google

die beiden Grundprobleme der Ethik, wo Schopenhauer nach seiner Gewohnheit gegen Hegel vom Leder zieht, führt er ein großes, „treu übersetztes", erbauliches Stück aus dem Criticon (318) an, das er „wundervoll zeitgemäß" findet. Eine hübsche Fabel, deren Spitze sich gegen den Neid wendet, streut er ferner (319) ein.

Yriarte

Schopenhauer zitiert einige der „allerliebsten" (320), „vortrefflichen und in ihrer Art einzigen" (321) Fabulas literarias dieses Spaniers. So die 42. des Inhalts: Ja, es gibt Leute, die den Schwulst für ein Verdienst und die einfache, plane Rede für einen Fehler halten (322).

Moratin

Wer durch ein gerechtes Mißfallen an den Menschen in die Einsamkeit verscheucht wird, es aber auf die Dauer in der Öde nicht ertragen kann, dem rät Schopenhauer, in die Gesellschaft einen Teil seiner Einsamkeit mitzunehmen, d. h. kühle Zurückhaltung und Gleichgültigkeit zu beobachten, um so auch in der Gesellschaft in gewissem Grade allein und vor den landläufigen Verletzungen gefeit zu sein. Von Moratin besitzen wir in einem Lustspiel El Café o sea la comedia nueva eine „lesenswerte dramatische Schilderung dieser restringierten oder verschanzten Geselligkeit" (323). Schopenhauer scheint an den Werken Moratins einen besonderen Gefallen gefunden zu haben; auf seinen Rat hin ist sogar eine Übersetzung ins Deutsche geplant worden (324).

h) Morgenländische Dichter

Inder

Die indische Literatur ist, wie wir schon aus dem wenigen sehen, was wir bis jetzt durch Übersetzungen kennen, sehr reich an Schilderungen des Lebens der Heiligen, der Büßenden, Samanäer, Saniassis genannt. Selbst die bekannte, wiewohl in keiner Hinsicht lobenswerte Mythologie des Indous par Mad. de Polier enthält viele vortreffliche Beispiele dieser Art (325).

Die Dichterwerke, Mythen und Legenden der Hindu sind

Digitized by Google

vornehmlich ethischen Inhaltes (326). Schopenhauer kannte sie, wie aus der überaus reichhaltigen Literatur, die er aufzählt (327), hervorgeht, sehr genau, und sie wurden so sehr sein geistiges Eigentum, ja geradezu ein so außerordentlich wichtiges Element seiner Denk- und Anschauungsweise, daß er im Vorwort zu seinem Hauptwerk (328) sagt: Ist er (der Leser) aber gar noch der Wohltat der Vedas teilhaftig geworden, deren uns durch die Upanischaden eröffneter Zugang in meinen Augen der größte Vorzug ist, den dieses ... Jahrhundert vor den früheren aufzuweisen hat, indem ich vermute, daß der Einfluß der Sanskrit-Literatur nicht weniger tief eingreifen wird als im 15. Jahrhundert die Wiederbelebung der griechischen: hat also, sage ich, der Leser auch schon die Weihe uralter indischer Weisheit empfangen und empfänglich aufgenommen: dann ist er auf das allerbeste bereitet, zu hören, was ich ihm vorzutragen habe.

Mehrfach flicht Schopenhauer in seine Ausführungen (329) das sinnige indische Sprichwort ein: Kein Lotus ohne Stengel.

Chinesen

Wem fallen nicht gleich die oft so rätselvollen Chöre mancher griechischen Trauerspiele ein, fragt Schopenhauer (330), wenn man im Vorbericht des Sinologen Davis zu seiner Übersetzung des Laou-sang-urh liest, daß die chinesischen Dramen z. T. aus Versen bestehen, deren Sinn oft dunkel ist, und die der Aussage der Chinesen selbst zufolge keinen anderen Zweck zu haben scheinen als dem Ohre zu schmeicheln, wobei der Sinn vernachlässigt, auch wohl der Harmonie zum Opfer gebracht ist? — In dem berühmten chinesischen Stück L'orphelin de la Chine sieht man fast alle edlen Charaktere durch Selbstmord enden, ohne daß irgend angedeutet wäre, oder es dem Zuschauer einfiele, sie begingen ein Verbrechen (331). — Daß die Chinesen von der Erscheinung eines Verstorbenen und den von ihm ausgehenden Mitteilungen dieselbe Vorstellung haben wie wir, geht aus der, wenn auch dort nur fingierten Geistererscheinung in dem chinesischen Drama Hing-Lo-Tu (332) hervor (333). — Daß Hindu und Chinesen mit Vorliebe die Knabenliebe besingen, bemerkt Schopenhauer in verwandtem Zusammenhang (334) nebenbei. —

Digitized by Google

Araber

Es sind nur ein paar arabische „Maximen, welche besonders eindringlich und wenig bekannt sind", die Schopenhauer erwähnt, z. B.: Das Klappern der Mühle höre ich wohl, aber das Mehl sehe ich nicht (335). — Was dein Feind nicht wissen soll, das sage deinem Freunde nicht. — Wenn ich mein Geheimnis verschweige, ist es mein Gefangener: lasse ich es entschlüpfen, bin ich sein Gefangener. — Am Baum des Schweigens hängt seine Frucht: der Friede (336).

Perser

Auch die Dichtungen der islamitischen Völker beschäftigen sich viel mehr mit der Knaben- als mit der Frauenliebe. So redet z. B. in Sadis Gulistan das Buch Von der Liebe ausschließlich von der Knabenliebe (337). Gleichfalls dem Gulistan entnimmt Schopenhauer die Stelle: Die Sicherheit ist in der Einsamkeit —, die zu seiner pessimistischen Art natürlich gut paßte.

Wer aber der Lehre des Meisters zuneigt, daß Nichtsein besser als Dasein ist, der wird auch von der ergreifenden Wahrheit der dem persischen Gedichte Anwari Soheili entnommenen Verse (338) durchdrungen sein:

Ist einer Welt Besitz für dich zerronnen,
Sei nicht im Leid darüber, es ist nichts:
Und hast du einer Welt Besitz gewonnen,
Sei nicht erfreut darüber, es ist nichts.
Vorüber gehn die Schmerzen und die Wonnen,
Geh an der Welt vorüber, es ist nichts.

Digitized by Google

Anhang.

Nachweis der bei Schopenhauer begegnenden — in der Abhandlung selbst nicht angeführten — Zitate, die ohne besondere Bedeutung für seine poetische Theorie sind.

a) Griechen

Orpheus: II 594, 661, 716; V 427.
Linus: V 427.
Musäus: V 427.
Amphion: V 427.
Thamyris: II 661.
Homer: II 692; III 110, 554; IV 322, 369, 389, 530; V 180, 219, 263, 268, 496.
Hesiod: I 426; III 65; V 426 f., 431 f., 435, 491, 555.
Sappho: E. u. J. 94.
Epicharmos: III 91 f.; VI 117.
Äschylos: III 179; V 75.
Pindar: I 50.
Sophokles: V 232; N. II 116.
Euripides: I 336, 452; II 513; V 254.
Aristophanes: I 357, 628; II 627; IV 53; N. II 34; III 135; IV 25; B. 156, 210 f.
Menander: IV 242, 485; V 251.

b) Römer

Plautus: I 208; II 394, 680, 700; B. 260, 369, 427.
Terenz: IV 80, 518, 523; N. IV 312 f.; B. 377.
Lukrez: I 405, 413, 414; II 307 f., 499, 603; III 239, 241; IV 51, 190, 376; N. II 66.

Digitized by Google

Catull: II 607.
Vergil: N. IV 361; B. 182, 308.
Horaz: I 258, 412; II 110, 179, 370, 480, 610, 662; III 184, 193, 551, 581; IV 269, 359, 404, 451, 461, 481, 490, 509, 511, 531, 550; V 548; VI 108, 247; N. IV 179, 322, 347; B. 112, 260, 307.
Tibull: N. III 79.
Properz: IV 152; N. III 79.
Ovid: I 399; II 499; V 630f., 634.
Persius: IV 399; N. IV 380.
Pub(li)lius Syrus: III 217.
Juvenal: III 547; IV 3, 218, 364, 395; V 3, 623; VI 303; N. IV 380.

c) Deutsche

Edda: II 594; IV 152.
Angelus Silesius: I 185, 330, 488f.; II 721; IV 477f.; V 227.
Hagedorn: N. IV 358.
Rabener: B. 415.
Lessing: I 543; II 595, 682; IV 445; N. IV 62.
Hamann: II 685; N. IV 297.
Wieland: II 248; IV 118; VI 182.
Claudius: I 505f.; IV 451; V 315; B. 120.
Jung Stilling: II 1; IV 328; V 391f.
Lichtenberg: I 634; II 18, 41, 332, 499, 595, 620, 624; III 195, 292, 633; IV 405, 442, 444; V 528, 551, 595, 678; VI 94; N. IV 283f., 302, 353.
Herder: N. II 129; B. 151, 463; E. u. J. 88f.
Knebel: II 248; IV 235f.
Bürger: I 62f.; II 113f., 513; III 28, 293; IV 118; N. II 150; B. 296.
Goethe: I 3, 25, 99, 114, 205, 259, 319, 322, 326, 331, 337, 367, 371, 425, 426, 479, 507, 535, 541, 549.
II 7, 41, 65, 126, 149, 167, 219, 248, 253, 265, 285, 331, 347f., 349, 391, 437, 440, 447, 450, 454, 456, 458, 460, 463, 465, 466, 479f., 493f., 496, 500, 513, 533, 588f., 616, 624f., 649, 654f., 670, 676, 703.

Digitized by Google

Goethe: III 138, 195, 198, 206, 216 f., 254, 316, 358, 367, 370, 379, 436, 468, 548, 580, 637.
IV 36, 142, 168, 239, 257, 291, 316, 344, 358, 360, 383, 394, 413, 416, 441 f., 457 f., 462, 465 f., 479, 483, 487, 505, 513 f., 524.
V 22, 32, 70, 77, 85, 88, 98 f., 101, 128, 134, 176, 180, 292, 299, 346, 355, 412, 431, 454, 489, 491, 496, 521, 536, 567, 594, 678.
VI 9 f., 17, 19, 27, 103, 139 f., 182 f., 185—194, 259, 273 f., 303.
N. I 4, 168.
N. II 115, 119, 177.
N. III 79 f., 86, 132, 142, 184 f.
N. IV 18, 35, 40, 42, 84, 102, 132, 147, 205 f., 258, 265 f., 268, 278, 280, 288, 305, 312, 316, 320, 331, 339, 350, 381, 394, 429, 430 f., 474 f., 477.
B. 13, 56, 70 f., 107, 150, 157, 159, 192, 196, 202, 207, 223, 225, 232, 257, 264, 276, 279, 291, 300, 336, 351, 354, 357, 398, 415 f., 435 f., 444, 453 f., 469, 481 f.
E. u. J. 99 f., 136.
Briefwechsel mit Goethe: VI 217—246.
Goethe und Schiller: V 239, 555.
Schiller: I 103, 326, 616.
II 111 f., 150, 453, 511, 513, 616, 652.
III 24, 314, 370, 465, 468, 526, 606.
IV 66, 240, 457, 496.
V 496, 595, 633, 648.
N. II 115 f.
N. III 80, 114, 258.
N. IV 52, 315, 344.
B. 145, 150, 196, 232.
Iffland: II 246 f.
Kotzebue: N. II 112.
Jean Paul: I 549; II 41, 118; V 471, 492 f., 678; VI 197; N. III 187; IV 110, 165, 273; B. 59, 67, 78, 82, 176, 245.
A. W. v. Schlegel: V 695.

Digitized by Google

Friedrich Schlegel: V 589.
Mahlmann: V 493.
Ernst Moritz Arndt: N. II 144.
Novalis: B. 67.
Tieck: V 534; N. III 86.
H. v. Kleist: E. u. J. 107.
Gebrüder Grimm: V 560; B. 394.
Kerner: II 298; IV 305; B. 329.
Schwab: II 616.
Heine: N. IV 77, 466.
Prutz: B. 448 f.
Richard Wagner: VI 209; B. 128, 266, 285, 306.

d) Franzosen

Rabelais: N. IV 324.
Labruyère: IV 44, 475; V 27, 93, 481, 674 f.
Voltaire: I 529, 675.
II 248, 287, 399, 478, 545, 652, 677 f., 686, 695.
III 370, 620, 650.
IV 188, 224, 308, 354, 380, 395, 454, 477, 482, 508, 530, 532.
V 20, 161, 163 f., 250, 256, 410, 473, 483, 554.
VI 268, 286 f., 384.
N. II 21, 106.
N. IV 62, 175, 285, 296, 303, 380.
B. 116, 123. 133, 335, 350 f., 428, 435.
E. u. J. 127.
Diderot: II 168, 526; III 71, 521; V 509; N. IV 109, 343; B. 176
St. Pierre: IV 475.
Chamfort: II 459 f., 650; III 193; IV 193, 351, 460, 469, 477; V. 27, 655; N. IV 279, 292, 353; B. 186.
de Staël: III 217; B. 382, 437 f., 440; E. u. J. 107 f.
Larochefoucauld: I 430; II 280, 624; IV 501, 513; V 27, 257; N. IV 293, 380, 393.
George Sand: V 198, 636.

Digitized by Google

e) Engländer

Ossian: I 332.
Chaucer: E. u. J. 112 f.
Shakspere: I 50, 278, 320, 351, 420.
II 91, 109, 117 f., 138, 146, 550, 610, 615, 624, 641, 649, 652, 654 f., 692, 706, 745.
III 208, 343, 467, 491, 572.
IV 239, 253, 291, 367, 392, 424, 527 f.; 554.
V 59, 69 f., 78, 251, 263, 318, 323, 329, 463, 471, 498, 552, 633, 636.
VI 231.
N. II 114 f.
N. III 70, 78, 80, 114, 137.
N. IV 41 f., 69, 81, 84, 87, 112, 115, 143, 181, 210, 264, 273, 275, 336, 355, 388, 394.
B. 155, 163, 225, 264, 295, 331, 420, 428, 445.
E. u. J. 55, 89, 104.
Milton: III 582; N. IV 365; E. u. J. 120.
Dryden: E. u. J. 126.
Swift: I 320; II 248, 690 f.; V 93; E. u. J. 113, 120.
Addison: V 27.
Pope: II 92, 689; IV 98; V 520; B. 133; E. u. J. 109.
Samuel Johnson: II 265; IV 395; B. 446; E. u. J. 120 f.
Fielding: E. u. J. 129.
Sterne: V 508; N. II 115; IV 216; B. 63, 448; E. u. J. 119 f., 129 f.
Shenstone: II 110; E. u. J. 125.
Goldsmith: IV 374; N. II 104; E. u. J. 121, 124 f.
Wordsworth: II 248; III 539.
Scott: II 248, 275, 690; V 621; N. II 116.
Campbell: N. III 185 f.; IV 440; B. 466, 481.
Byron: I 247; II 169 f., 252, 277, 462, 618, 641, 671, 678 f., 692; IV 307 f.; V 92, 161, 174, 219, 463, 648, 656 f.; N. IV 344; E. u. J. 134.
Bulwer: V 588.
Dickens: E. u. J. 135.

Digitized by Google

f) Italiener

Dante: II 499; III 205 f., 277, 582, 601, 655; IV 154; V 470, 484; N. II 115; IV 380; E. u. J. 98.
Petrarca: I 26, 29, 484; II 507, 678; III 581; IV 462, 477, V 503, 676; N. IV 2, 234; B. 131.
Macchiavelli: II 461; III 65; V 491; N. IV 466; B. 48.
Ariost: III 604; IV 227, 237, 372, 392, 604 f., V 97, 487, 538; E. u. J. 99 f.
Tasso: III 606; B. 288.
Goldoni: II 513.
Casti: III 494.
Manzoni: N. II 114.
Leopardi: II 693; VI 211; B. 435 f., 438 f.

g) Spanier

Romancero: V 406.
Cervantes: II 113; IV 357; V 468; N. II 115.
Aleman: IV 401.
Calderon: II 630, 650; III 610; E. u. J. 102.
Gracian: N. I 1—150, 169, 172; E. u. J. 103 f.
Yriarte: E. u. J. 106.

Digitized by Google

II. Schopenhauer als Dichter

1. Verspoesie

Schopenhauer hat dem II. Bande seiner Parerga als letztes Stück „einige Verse" beigegeben; in der kurzen Vorrede bittet er ihre zukünftigen Leser, wofern sie sich nicht nur für den Philosophen, sondern auch für den Menschen Schopenhauer interessierten, die Mitteilung der wenigen Verse, die aus seiner Jugend stammten, als eine Privatsache zwischen ihm und denen zu betrachten, die auch an dem Menschen Anteil nehmen möchten. — Außer diesen Originalgedichten besitzen wir als poetische, in Versen abgefaßte Erzeugnisse noch eine Anzahl Übersetzungsproben, die wir im Anschluß hieran zu verzeichnen haben werden.

a) Originalgedichte

Die Jugendgedichte sind meist epischen Charakters und belehrender Art; gern wählt Schopenhauer auch die epigrammatische Form mit ironischer Pointe, z.B. in dem Gebet eines Skeptikers:

Gott — wenn du bist — errette aus dem Grabe
Meine Seele — wenn ich eine habe.

Wichtiger sind seine späteren Gedichte. So findet sich (339) in seinem Bibliothekexemplar des Trauerspiels Numancia von Cervantes hinter dem (von einem früheren Besitzer eingetragenen) Sonett „Kopfstimme" des älteren Schlegel die von ihm selbst verfaßte und „Brustst imme" überschriebene Stanze:

Den Selbstmord einer ganzen Stadt
Cervantes hier geschildert hat.
Wenn alles bricht, so bleibt uns nur
Rückkehr zum Urquell der Natur.

Digitized by Google

Bezeichnend nicht nur für sein Verhältnis zu Kant, sondern auch für Schopenhauers Vermögen, seiner Verehrung für den großen Denker innigen Ausdruck zu geben, ist das unvollendet gebliebene Gedicht, das er — 32 Jahre alt — niederschrieb:

An Kant.

Ich sah dir nach in deinen blauen Himmel,
Im blauen Himmel dort verschwand dein Flug:
Ich blieb allein zurück in dem Gewimmel,
Zum Troste mir dein Wort, zum Trost dein Buch.

Da such' ich mir die Öde zu beleben
Durch deiner Worte geisterfüllten Klang:
Sie sind mir alle fremd, die mich umgeben,
Die Welt ist öde und das Leben lang.

Die Oratio dominica an Homer wurde bereits mitgeteilt. In den neuen Paralipomena (340) finden sich noch andere poetische Stücke, von denen das folgende, das ähnlich wie Goethes Ahasverfragment einsetzt, charakteristisch ist:

Mitten in einer stürmischen Nacht
Bin ich mit großen Ängsten erwacht,
Hört' es sausen und hört' es stürmen
Durch Höfe, Hallen und an den Türmen;
Ströme gossen von Dächern und Rinnen,
Platschten im Graben und peitschten die Zinnen;
Fenster klirrten und Wetterfahnen,
Eulengeschrei schien ängstlich zu mahnen;
Panzer scharrten im Rittersaal —
Aber kein Schimmer, kein schwächster Strahl
Konnte die tiefe Nacht durchreichen.
Als könnte vor keiner Sonne sie weichen,
Fest und undurchdringlich sie lag,
Daß ich glaubt', es käme nimmer kein Tag:
Da tat gar große Angst mich fassen,
Fühlt' mich so bang, so allein und verlassen;
Wie lag der gestrige Tag so weit
Mit seiner Lust und Herrlichkeit!
Suchte vergebens zurück es zu rufen,

Digitized by Google

Wie wir uns gestern Freude erschufen,
Als so lieblich glänzten die Becher,
Laut erschallte der Jubel der Zecher,
Hundert Kerzen erhellten den Saal,
Heller noch leuchtet' der Augen Strahl. —
Aber jetzt war alles verschwunden
In der Wetternacht Geisterstunden,
Lag so weit, so bleich wie im Traum,
Daß es gewesen, glaubt' ich kaum.
Kein Strahl brach durch der Finsternis Grausen
Und kein menschlicher Ton durch das Sausen.

Diese Verse stammen aus dem Jahre 1808; nahezu ein halbes Jahrhundert später dichtet der Greis das

Finale.

Ermüdet steh' ich jetzt am Ziel der Bahn,
Das matte Haupt kann kaum den Lorbeer tragen:
Doch blick' ich froh auf das, was ich getan,
Stets unbeirrt durch das, was andre sagen.

b) Übersetzungen in Versen

Wenngleich Schopenhauer die Übersetzungen griechischer und lateinischer Zitate in wissenschaftlichen Büchern eine „Gemeinheit" nennt (341)[1]), gibt er mehrfach selber Stellen aus alten und neuen Dichtern außer im Originalwortlaut auch noch in deutscher Übersetzung wieder, z. B. (342), „damit es keinem verloren gehe", folgendes Stück aus

---

[1]) Als spezielle Gemeinheit, die jetzt alle Tage dreister hervorkriecht, muß ich noch rügen, daß in wissenschaftlichen Büchern . . . Stellen aus griechischen, ja — proh pudor! — aus lateinischen Autoren in deutscher Übersetzung angeführt werden. Pfui Teufel! Schreibt ihr für Schuster und Schneider? Ich glaub's: um nur recht viel „abzusetzen". Dann erlaubt mir, gehorsamst zu bemerken, daß ihr in jedem Sinne gemeine Kerle seid. Habt mehr Ehre im Leib und weniger Geld in der Tasche und laßt den Ungelehrten seine Inferiorität fühlen, statt Bücklinge vor seiner Geldkatze zu machen. Für griechische und lateinische Autoren sind deutsche Übersetzungen gerade so ein Surrogat wie Cichorie für Kaffee.

Digitized by Google

Epicharmos:

Kein Wunder ist es, daß ich red' in meinem Sinn,
Und jene, selbst sich selbst gefallend, steh'n im Wahn,
Sie wären lobenswert: so scheint dem Hund der Hund
Das schönste Wesen, so dem Ochsen auch der Ochs,
Dem Esel auch der Esel und dem Schwein das Schwein.

Shakspere

wird von Schopenhauer grundsätzlich nie in der Übersetzung von Schlegel-Tieck, sondern, wenn überhaupt, in eigener Übertragung zitiert. Um sein Verfahren zu kennzeichnen, geben wir als Beispiel eine Stelle aus Viel Lärm um nichts (V, 3) im Original und in beiden Übersetzungen:

Original:

Good morrow, masters; put your torches out:
The wolves have prey'd, and look, the gentle day,
Before the wheels of Phoebus, round about
Dapples the drowsy east with spots of grey.

Schlegel-Tieck:

Löscht eure Fackeln jetzt, schon fällt der Tau,
Der Wolf zieht waldwärts, und vom Schlaf noch schwer,
Streift sich der Osten schon mit lichtem Grau,
Vor Phöbus Rädern zieht der Tag einher.

Schopenhauer:

Ihr Herren, guten Morgen, löscht die Fackeln aus!
Der Wölfe Raubzug ist gewesen; seht den milden Tag.
Vor Phöbus Wagen schreitet er einher,
Den noch schlaftrunknen Ost mit Grau besprenkelnd (343).

Samuel Butlers Zweizeiler

A man convinc'd against his will
Is of the same opinion still.

übersetzt Schopenhauer:

Wer überzeugt wird wider Willen,
Bleibt seiner Meinung doch im stillen (344).

Digitized by Google

Von Pope wird der Vers:

Great wits to madness sure are near allied,
And thin partitions do their bounds divide.

wie folgt (345) übertragen:

Dem Wahnsinn ist der große Geist verwandt,
Und beide trennt nur eine dünne Wand.

In einem Briefe an Frauenstädt, der ihm als einziger zum Geburtstage seine Glückwünsche gesandt hat, führt er (346) den „schönen Vers" von Byron:

In the desert a fountain is springing,
In the wide waste there still is a tree
And a bird in the solitude singing
That speaks to my spirit of thee.

„bestmöglichst verdeutscht", an:

In der Wüste ist doch eine Quelle,
In der weiten Öde — ein Baum,
Und ein Vöglein, singend so helle,
Belebet den einsamen Raum.

Byrons „wunderschöne Klage":

No more — no more — Oh! never more on me
The freshness of the heart can fall like dew,
Which out of all the lovely things we see
Extracts emotions beautiful and new,
Hived in our bosoms like the bag o' the bee:
Thinkst thou the honey with those objects grew?
Alas! 'twas not in them, but in thy power
To double even the sweetness of a flower.

gibt er (347) folgendermaßen wieder:

Nicht mehr — nicht mehr — o nimmermehr auf mich
Kann gleich dem Tau des Herzens Frische fallen,
Die aus den holden Dingen, die wir seh'n,
Gefühle auszieht, neu und wonnevoll:
Die Brust bewahrt sie wie die Zell' den Honig.
Denkst du, der Honig sei der Dinge Werk?
Ach nein, nicht sie, nur deine eigne Kraft
Kann selbst der Blume Süßigkeit verdoppeln.

Digitized by Google

Aus Calderons Drama Das Leben ein Traum zitiert Schopenhauer mehrfach den bekannten Vers:

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.

mit nachstehender Übersetzung:

Da die größte Schuld des Menschen
Ist, daß er geboren ward (348).

Von Yriarte wird die Stelle:

Siempre acostumbra hacer el vulgo necio
De lo bueno y lo malo igual aprecio.

so wiedergegeben:

An Gutem und Schlechtem gleich viel Geschmack
Fand zu allen Zeiten das dumme Pack (349).

Die Übertragung der Verse des persischen Gedichts Anwari Soheili (350)

Ist einer Welt Besitz für dich zerronnen . . .

stammt nicht von Schopenhauer, dem sie mitunter zugeschrieben wird, sondern von Rückert.

Mehr als in diesen Original- und Übersetzungspoesien Schopenhauers offenbart sich aber seine dichterische Ader in seinen Prosawerken.

2. Poetisches in Prosa

Mit vollem Rechte hebt R. Haym, der scharfe Kritiker der Gedanken und des Charakters Schopenhauers, rühmend (351) seine geschmackvolle, ja vielfach von höchstem Schwunge getragene Darstellungsweise z. B. in dem „unvergleichlichen" Schlusse der kleinen Schrift Über das Sehen, und seine fast beispiellose stilistische Meisterschaft hervor. „Die abstraktesten Gedanken anschaulich, die schwierigsten Probleme klar und faßlich zu machen, diese Aufgabe löst er mit natürlicher Leichtigkeit . . . . Reiche und funkelnde Lichter des Geistes weiß er überall aufzusetzen, und es fehlt ihm nie an einem treffenden Bilde, an einer überzeugenden Analogie. In seinem Reichtum der Anschauung, in seiner Fertigkeit im Auffinden fruchtbarer Vergleichungen ist ihm einzig der Verfasser des Novum Organon ebenbürtig."

Digitized by Google

Ähnlich sagt Nietzsche, den wir wohl als den größten deutschen Stilisten und Dichter in Prosa nächst Goethe und Heine bezeichnen dürfen, von ihm (352): „Das kräftige Wohlgefühl des Sprechenden umfängt uns beim ersten Tone seiner Stimme; es geht uns ähnlich, wie beim Eintritt in den Hochwald, wir atmen tief und fühlen uns auf einmal wiederum wohl.“ Und Schopenhauer selbst schreibt[1]) von dem Stil seines Hauptwerks (353): „Dieser Vortrag . . . ist gleich fern von dem hochtönenden, leeren und sinnlosen Wortschwall der neueren philosophischen Schule und von dem breiten, glatten Geschwätze der Periode vor Kant; er ist im höchsten Grade deutlich, faßlich, dabei energisch und, ich darf wohl sagen, nicht ohne Schönheit; nur wer echte eigene Gedanken hat, hat echten Stil.“

Das Kapitel seiner Parerga über den Stil ist selbst ein stilistisches Muster- und Meisterwerk ersten Ranges. Hier ist der Philosoph zum Künstler geworden, zum Dichter, der der Sprache einen Glanz, eine Reinheit und Schönheit zu verleihen weiß, wie kein anderer; aber auch durch seine übrigen Werke geht ein dichterisch-künstlerischer Zug.

Seine Bildkraft ist außerordentlich. Er besitzt das echt „poetische“ Genie, dem Rein-Gedanklichen Fleisch und Blut zu geben. Man erinnere sich z. B. an die ganz unvergleichliche Darstellung des Denkprozesses vom ersten Anfang bis zur Niederschrift des Gedachten: „Wenn mir ein Gedanke nur undeutlich entsteht und als ein schwaches Bild vorschwebt, so ergreift mich unsägliche Begierde, ihn zu fassen; ich lasse alles stehen und liegen und verfolge ihn wie der Jäger das Wild durch alle Krümmungen, stelle ihm von allen Seiten nach und verrenne ihm den Weg, bis ich ihn fasse, deutlich mache und als erlegt zu Papier bringe. Bisweilen entrinnt er mir doch: dann muß ich warten, bis ein anderer Zufall ihn einmal wieder aufjagt: gerade die, welche ich erst nach mehreren vergeblichen Jagden fing, sind die besten“ (354). So schreibt ein Dichterphilosoph; der Fachgelehrte würde unter Aufbietung einer ganzen Schar von technischen Ausdrücken den Vorgang ungleich systematischer,

[1]) in einem Briefe an seinen Verleger F. A. Brockhaus in Leipzig, 1818.

Digitized by Google

aber auch ungleich unanschaulicher darstellen: von dem ersten Auftauchen einer noch verworrenen Vorstellung über die Schwelle des Bewußtseins, von dem Hinlenken der Aufmerksamkeit und ihrer Konzentration auf die neue Vorstellung, von ihrer Apperzeption und ihrer Assoziation mit verwandten Vorstellungen, von der Verwandlung der Vorstellung in einen Begriff, von der neuen Vorstellung, die eben gewonnene niederzuschreiben, von den zu diesem Zwecke nötigen Muskel- und Gehirnvorgängen, von dem Wiederuntertauchen unter die Schwelle des Bewußtseins, von ihrem Fortbestehen als unbewußte Vorstellung, die beim Wiederauftauchen kräftiger hervortritt, — und von hunderterlei anderem würde er reden, ohne nur halb so klar zu werden.

Ein prachtvolles poetisches Bild bietet auch seine Schilderung der Überlegenheit des Menschen über das Tier. Der Mensch ist „wie der Schiffer, welcher mittels Seekarte, Kompaß und Quadrant seine Fahrt und jedesmalige Stelle auf dem Meere genau weiß", im Gegensatze zum Tier, „dem unkundigen Schiffsvolk, das nur die Wellen und den Himmel sieht". Und wie dichterisch-plastisch ist die geographische Charakteristik (355), mit der dieser Abschnitt schließen mag: „Die Schweiz gleicht einem Genie: schön und erhaben, jedoch wenig geeignet, nahrhafte Frucht zu tragen. Dagegen ist Pommern und das holsteinische Marschland überaus fruchtbar und nahrhaft, aber platt und langweilig wie der nützliche Philister."

Wir sind hiermit am Ende unseres darstellenden Teiles. Es gilt jetzt, das gewonnene Material zu prüfen.

Zunächst richten wir unser Augenmerk auf die poetische Theorie Schopenhauers nebst ihren Voraussetzungen und den Folgerungen, zu denen vornehmlich die Ausführungen über den Dichter und die Dichter gehören. Im Anschluß hieran wird noch die Frage zu erledigen sein, inwieweit Schopenhauer darin von anderen Ansichten beeinflußt erscheint, und inwiefern er mit seinen Anschauungen auf andere eingewirkt hat.

Digitized by Google

B.

Kritik des Verhältnisses Schopenhauers zur Dichtkunst

I. Schopenhauers poetische Theorie beurteilt

1. Die Poesie

a) Poesie und Schwesterkünste

Was zunächst Schopenhauers Erörterung des Verhältnisses anlangt, in dem die Poesie zu den Schwesterkünsten steht, so ist sein stufenweiser Aufbau der einzelnen Künste von der Grundlage, der Stein- und Holzbaukunst, aus bis zum Höhepunkte, der Dichtkunst, eine unstreitig höchst geistreiche Leistung. Freilich wenn das Gruppierungsprinzip, die immer weiter fortschreitende Emanzipierung des Kunstschaffens von dem materiellen Darstellungsmittel, ganz rein durchgeführt werden sollte, dann wäre schließlich in der Poesie selbst, dieser höchsten Kunststufe, die Spitze nicht das (doch immer noch auf die Bühnendarstellung oder die Buchform angewiesene) Drama, sondern das „Lied", zu dem weiter kein Ausdrucksmittel als die Stimme erforderlich ist, und das selbst hiervon den bescheidensten Gebrauch macht, da es in wenigen Worten eine Welt von Empfindungen, Gedanken, Stimmungen und Strebungen zu erzeugen vermag.

Daß Schopenhauer die Dichtkunst über die bildenden Künste stellt, ist, nachdem Lessings Laokoon darüber so eingehend gehandelt hat, leicht zu verstehen. Allerdings geschieht es hier nicht wie bei Lessing auf Grund der Analyse des Unterschiedes

Digitized by Google

ihrer Darstellungsmittel und ihrer Darstellungsweise, sondern im Hinblick auf den reineren Ideengehalt der Poesie. Sehr fein ist in diesem Zusammenhange Schopenhauers Unterscheidung zwischen Skulptur und Malerei, die sich bei Lessing nicht findet, der die beiden bildenden Künste unter dem Namen Malerei zusammenfaßt. Während Schopenhauer der Skulptur die Darstellung idealer Schönheit im nackten Menschenleibe zuweist, von den Gattungen der Malerei aber die Historienmalerei am höchsten stellt, jedoch Landschaftsmalerei und Tiermalerei als Vorstufen des vollkommensten Ausdrucks der in der Welt vorhandenen Ideen gelten läßt, stimmt Lessing zwar im Laokoon (V. Ende) damit überein, daß die Darstellung menschlicher Formenschönheit in möglichster Vollendung Aufgabe der Skulptur und nur durch Darstellung des nackten Menschenleibes möglich sei, — im Entwurf zum II. Teil des Laokoon jedoch weist er diese Aufgabe der Malerei zu, und er verwirft zugleich die Tier- und Pflanzenmalerei, weil durch sie das Ideal der Schönheit nur mangelhaft oder gar nicht zum Ausdruck kommen könne (356)[1]). Indem Lessing die formale Schönheit über alles stellt und ihr auch den Ausdruck und den geistigen Inhalt eines Bildes unterordnet, vermag er der Historienmalerei nicht gerecht zu werden, die nach Schopenhauers richtiger Auffassung in erster Linie menschliche Charaktere in charakteristischen Lagen darzustellen hat. Lessing weist der nicht vornehmlich auf Darstellung des Schönen gerichteten Historienmalerei sogar noch unter der von ihm so wenig geachteten Landschaftsmalerei ihren Platz an (357). Wohl weiß er (vgl. Laokoon III), daß die Neueren von der Kunst in erster Linie „Wahrheit und Ausdruck"

[1]) Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist Bestimmung der Malerei. — Die höchste körperliche Schönheit existiert nur im Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur gar nicht statt. — Der Blumen- und Landschaftsmaler . . . ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit Auge und Hand, und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil. — Vgl. Laokoon II, wo „die weisen Griechen" gelobt werden, die die Malerei „auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt" hätten.

Digitized by Google

verlangen; doch hält er an der Schönheit als oberstem Kunstgesetz fest. Schopenhauer zeigt hier einen entschiedenen Fortschritt über Lessing hinaus.

Freilich gelangt er zu allen seinen Resultaten nicht wie Lessing auf induktivem Wege durch Untersuchung der Kunstwerke selbst, sondern durch abstrakte Reflexion, zu der dann die Kunstwerke erst als Beispiele — zuweilen etwas gewaltsam — herangezogen werden. Daher gilt von manchen seiner Aufstellungen das treffende Wort Lessings (358): „Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Was die Künstler getan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt tun sollen."

Interessant ist es, zu beobachten, wie man auf so rein spekulativem Wege, durch bloßes „Vernünfteln" über die Kunst, zu Resultaten gelangen kann, die denen Schopenhauers widersprechen. Als Beispiele seien Lionardo da Vincis Trattato della pittura (359) und des Ästhetikers Jean Baptiste Dubos Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (360) angeführt. Lionardo da Vinci sagt: „Die Malerei stellt dir in einem Nu ihren Inhalt vors Auge und zwar durch das gleiche Mittel, durch welches das Eindrucksvermögen auch die wirklichen Dinge empfängt; sie tut das außerdem in dem nämlichen Zeitabschnitt, in dem sich die harmonische, den Sinn befriedigende Gesamtharmonie der das Ganze ausmachenden Teile ineinanderfügt .... Der Dichter bringt dagegen die Dinge auf dem Wege des Gehörs zur Wahrnehmung" und zwar „die Teile getrennt und in getrennten Zeitabschnitten". Darum entspringt aus einer poetischen Schilderung „kein anderer Reiz, als wenn man in der Musik jede Stimme für sich allein und eine nach der anderen statt zusammen hören ließe". Deshalb stellt er nicht nur die Malerei, sondern auch die Skulptur über die Poesie. Auch läßt er die Allegorienmalerei gelten, wenn er auch wenig von ihr hält, während Schopenhauer sie gleich Lessing unkünstlerisch findet. — Dubos sagt: „Die Malerei wirkt stärker als die Poesie auf die Menschen, weil ihre Zeichen natürlicher und von

Digitized by Google

unmittelbarer Kraft sind .... Die Poesie wirkt nur in successiven Momenten; die Worte müssen erst die Vorstellungen hervorrufen, deren willkürliche Zeichen sie sind." — also so ziemlich das Gegenteil von Schopenhauers Ansicht.

b) Wesen der Poesie

Bei der Bemerkung über die Veranschaulichung der Dinge in der Poesie mittels der einschränkenden Beiworte vergißt Schopenhauer das entscheidende Moment hervorzuheben, daß die Poesie Handlungen darstellt. Der sanfte Wind, der blaue Himmel, die stille Myrte und der hohe Lorbeer des Mignonliedes geben immer noch kein anschauliches Gesamtbild, sondern erst die Schilderung, daß der sanfte Wind vom blauen Himmel weht, und daß die Myrte still und hoch der Lorbeer steht. Erst hierdurch „schneiden sich", wie Schopenhauer es nennt, „die Sphären dieser Begriffe". Wenn es auf die Beiworte allein ankäme, so müßte ja ihre Häufung das Bild immer anschaulicher machen, während Lessing im XVIII. Kapitel des Laokoon nachweist, daß zahlreiche vor dem erst spät folgenden Hauptwort einhergehende Beiworte „nur ein schwankes, verwirrtes Bild machen können".

Ob die Wirkung der Poesie tatsächlich darauf beruht, daß des Hörers oder Lesers Gemüt in einem uninteressierten, willenlosen Zustande, einer rein objektiven Stimmung sich befindet, und daß nur dann die poetische Verklärung der Vorgänge des Lebens wirken könne, ist zu bezweifeln. Es wird hier zweierlei durcheinander geworfen: richtig ist, daß die Kunst, also auch die Poesie, die Dinge idealisieren soll. Die Wirkung der idealisierten Darstellung, also der ästhetische Genuß, beruht aber nicht auf dem willensfreien Erkennen, sondern gerade darauf, daß der Hörer oder Leser in ihr Züge findet, die sich mit seinen augenblicklichen oder eingewurzelten Wünschen, Trieben, Lieblingsvorstellungen, Lebensidealen, Grundsätzen, Charaktereigenschaften irgendwie berühren. Die von Schopenhauer angeführten Verherrlichungen des heiteren Morgens, des schönen Abends, der stillen Mondnacht werden auf den tatendurstigen Krieger nicht wirken, der vor der Entscheidungs-

Digitized by Google

schlacht am Lagerfeuer ruht; da spricht mit Macht: Der Gott, der Eisen wachsen ließ. Die schönste Liebesode wird dem verknöcherten Junggesellen ein Greuel sein; dem „wunsch- und willenlosen, ruhiggestimmten Subjekt des Erkennens“ wird die Marseillaise wenig besagen, und Tyrtäus hätte so abgeklärte Gemüter wohl nimmer zur männermordenden Feldschlacht begeistert.[1]) Was in der Jugend mit voller dichterischer Gewalt ergriff, läßt im Alter oft kalt oder wirkt verstimmend; Schopenhauer selbst, als Jüngling ein glühender Schillerverehrer, ist mit seiner kühlen Zurückhaltung in reiferem Alter ein Beispiel. — Auch die poetische Wirkung des Neuen und Fremden beruht keineswegs darauf, daß wir es wegen seiner Unbekanntheit interesse- und wunschlos aufzufassen vermögen, sondern vielmehr gerade darauf, daß wir unsere Lieblingsvorstellungen und Wünsche damit in Verbindung bringen, daß wir uns z. B. sehnsüchtig vorstellen, wie idyllisch das Wohnen in diesem Dörfchen sein müßte, oder daß wir in dem fremdländischen Gaste den idealen Mann gefunden zu haben meinen, nach dem wir uns seit Jahren sehnten. — Gegen Schopenhauer sagt Rob. Zimmermann (362) mit Recht: „Das bloße willensfreie Erkennen ist noch kein Genuß, wenn es gleich der Vorbote und die Bedingung eines solchen sein mag. Das Entstehen des Gefallens ist dadurch noch im mindesten nicht erklärt, solange bloß ein Erkennen vorhanden ist, obgleich das letzte ohne Zweifel eine Bedingung des ersten ist. Die reine Kontemplation ist die Mutter des ästhetischen Wohlgefallens, aber nicht dieses selbst. Über diesen wichtigen Punkt gleitet die schopenhauersche Ästhetik ohne weiteres hinüber.“

Wenden wir uns jetzt zu den von Schopenhauer aufgestellten

c) Gattungen der Poesie.

Das lyrische Lied

Die Charakteristik der Lyrik ist, abgesehen von dem überflüssigen Hineinmengen der Willenslehre seines Systems, ganz

[1]) Schopenhauer führt gelegentlich (361) die Anekdote an, ein Mathematiker habe nach der Lektüre von Racines Iphigenie achselzuckend gefragt: Qu'est-ce que cela prouve?

Digitized by Google

votrefflich. Die polemischen Bemerkungen über den Reim sind übertrieben, aber angesichts der Reimklingelei der romantischen Schule verständlich. Widersinnig freilich erscheint die Bemerkung, daß nur der lateinischen Sprache der Reim anstehe, während er in ihr doch wirkt wie die einem Cato aufgesetzte Schellenkappe.

Das über

Romanze und Idyll

gesagte ist etwas dürftig und zeigt, daß die Absonderung dieser Teile der Lyrik von dem „Liede" als der reinen Lyrik zu weit geht. Wenn das Idyll zur rein beschreibenden Poesie wird, dann verliert es jedenfalls erheblich an Wert.

Daß Schopenhauer über den

Roman

Treffliches sagt, ist erklärlich, da ja seine Mutter eine beliebte Romanschriftstellerin war, deren Romane sich freilich heute, mit Schopenhauer zu reden, wie alte Kalender lesen. Aber er hatte außerdem die großen Romane Goethes, Jean Pauls, Walter Scotts, den Don Quixote, die neue Heloise u. a. m. vor Augen. Seine Forderungen an den von ihm am höchsten gestellten psychologischen Roman enthalten annähernd das, was man von einem psychologischen Drama fordert, und mit diesem Maßstabe gemessen könnten Goethes Iphigenie und Tasso psychologische Versromane in Dialogform heißen. Es wäre immerhin zu überlegen, ob diese Einreihung nicht gerecht wäre; denn eigentliche Dramen sind sie im Grunde doch nicht.

Das Epos

Über das Epos sagt Schopenhauer verhältnismäßig wenig. Sein Unterschied vom Roman und vom Drama, zwischen die es gestellt ist, tritt nicht klar hervor. Bei der dramatischen Natur, die Schopenhauer dem Romane zuweist, würde dieser wohl besser unmittelbar vor dem Drama seinen Platz erhalten, das Epos aber vor dem Roman, in der Mitte zwischen ihm und dem voraufgehenden Idyll beschreibender Art. Wir würden gern eine Antwort auf die sich unwillkürlich einstellenden Fragen vernehmen, ob sich im Epos die Charaktere auch weiter ent-

Digitized by Google

wickeln müssen wie in der Tragödie, und ob die Handlung unbedingt in sich abgeschlossen sein muß, wie Schopenhauer einmal andeutet.

Von den Charakteren finden wir nur gelegentlich erwähnt, daß sie ebensowenig wie im Drama und im Roman zu edelmütig oder ganz schlecht sein dürfen. Sonst erwähnt Schopenhauer nahezu bei jedem größeren Epos, daß es langweilige und schale Stellen enthalte, sei es die Messiade, die Divina Commedia oder die Äneis; selbst die Ilias wird nicht ausgenommen. Das Epos hat für Schopenhauer von vornherein etwas Greisenhaftes an sich und interessiert ihn darum weniger. Das Volksepos (mit Ausnahme des schlimm genug behandelten Nibelungenliedes) sowie das Kunstepos des Mittelalters wird mit keiner Zeile erwähnt, und z. B. Voß findet als Epiker nicht die geringste Würdigung.

Wohin eigentlich Schopenhauer die Ballade rechnet, ob zum Epos oder zur Romanze, wird nicht klar.

Das Drama

Was Schopenhauers dramatische Theorie betrifft, so hat er mit den meisten anderen Theoretikern (es sei hauptsächlich an Lessing und Schiller erinnert) das gemeinsam, daß sein Hauptinteresse der Tragödie gilt; die Komödie wird bei ihm noch bedeutend stiefmütterlicher behandelt als bei Lessing, der sich doch wenigstens über den Endzweck der Komödie und über die Charaktere dieser Schauspielgattung eingehender äußert.

Was uns modernen Lesern Schopenhauers ferner an seiner dramatischen Theorie auffällt, ist, daß er, ebenso wie u. a. Lessing, an der alten Zweiteilung der Dramen in Tragödie und Komödie festhält. Wenn Aristoteles so unterschied, so läßt sich das begreifen; denn er verstand unter Tragödie noch nicht wie wir das Trauerspiel, was bei den Neueren — besonders aber bei Schopenhauer — der Fall ist. Daß Lessing, dem Aristoteles nahezu unbedingte Autorität ist, an der alten Einteilung festhält, scheint umsoweniger wunderbar, als das ihm bekannte Material von Dramen der neueren Literatur sich unschwer unter die beiden Kategorien bringen ließ. Freilich erhält man

Digitized by Google

hierbei schon bei Betrachtung der antiken Literatur „Trauerspiele", die nicht „tragisch" auslaufen, in denen der Held nicht untergeht, also Tragödien, die im modernen Sinne keine solchen sind, z. B. die Elektra des Sophokles. [1]) Daß Schopenhauer, dem ein ungleich reicheres Beobachtungsmaterial zur Verfügung stand, und der das moderne Drama weit über dasjenige der Alten stellt (364), auf jenem alten Standpunkte stehen geblieben ist, muß wundernehmen. Lessing macht in der Hamburgischen Dramaturgie des öfteren immerhin Ansätze, das Drama nicht nur als Tragödie aufzufassen, und ausgehend von der französischen comédie larmoyante ist er auf dem Wege, den Begriff davon zu entwickeln, was wir „Schauspiel" nennen oder wenigstens feineres „Lustspiel".

Daß er hierin weiter gekommen ist als Schopenhauer, erscheint natürlich, wenn wir bedenken, daß er mitten in der Fülle der Erscheinungen steht und durch die reale Gelegenheit der Aufführungen entsprechender Stücke veranlaßt wird, ihr Wesen zu zergliedern. Wenn ihm bei seiner kritischen Tätigkeit eine Komödie vor Augen kommt, regt sie ihn ebenso zu Betrachtungen an wie eine Tragödie, und nur, weil bei seinem Streit gegen die Franzosen der Differenzpunkt auf tragischem Gebiete lag, äußert er sich über die Tragödie viel ausführlicher.

Bei Schopenhauer ist es anders. Ihn interessieren die einzelnen Stücke an sich nur insofern, als sie Belege für seine Theorie der Tragödie bieten, und diese ist bei Lichte besehen nicht aus der Praxis abgeleitet, sondern als eine Konsequenz seines philosophischen Standpunktes sozusagen vor aller Erfahrung da, wie wir auch sahen, daß er dem Dichter eine gewisse Erkenntnis a priori zuschreibt. Seine Auffassung der Tragödie ist nicht dem reichen Erfahrungsgebiet an geschriebenen und aufgeführten Tragödien entnommen, man fühlt ihr nicht den Puls des Lebens nach, aus dem sie geschöpft hat, sondern sie ist eine Theorie, die Tochter einer Theorie, ein Ergebnis abstrakten, nicht abstrahierenden Denkens.

[1]) Schopenhauer erwähnt (363) selbst einmal den Kaufmann v. Venedig als „Tragödie", in der ein „außerordentlich böser" Charakter (Shylock) vorkomme.

Digitized by Google

Die Tragödie soll uns nach Schopenhauer die Eitelkeit der Welt zum Bewußtsein bringen, der höchst elenden Welt, in der ein Mensch den anderen totschlägt, „um sich mit dem Fett des Erschlagenen die Stiefel zu schmieren".

Obwohl man erwarten sollte, daß in einem so gewaltigen Ringen mit dem Schicksal, den feindlichen Menschen und dem eigenen Ich, wie die Tragödie uns vorführt, eine starke Anregung unserer Energie, unserer Lebenskraft von dem Kritiker gefunden, und daß die Tragödie für die beste erklärt würde, in der die dramatische Dynamik am stärksten sich geltend macht: bei Schopenhauer ist das Gegenteil der Fall. Die Tragödie soll in uns keine Lebensenergie hervorrufen, nein, wenn sie nicht die Sehnsucht nach dem Nirwana erweckt, ist sie sicherlich nur ein Machwerk. Man müßte darüber erstaunt sein, daß Schopenhauer hier im Grunde genommen der von ihm so hoch geschätzten Poesie ein Armutszeugnis ausstellt, wenn ihr Höhepunkt, das Drama, nichts weiter soll, als dartun, daß die Welt ein Jammertal sei und Nichtsein besser als Dasein — man müßte sich hierüber wundern, wenn man nicht merkte, wie hier Schopenhauer die ganze Definition der Tragödie lediglich als Mittel zum Zweck verwendet: um zu beweisen, daß seine Philosophie die einzig richtige sei. Sagt er doch, worauf schon Julius Goebel (365) treffend aufmerksam gemacht hat: „Der wahre Sinn des Trauerspiels hat meinen ganzen Pessimismus und asketische Moral zur Grundlage und dient wiederum, diese zu bestätigen."

Die Beispiele, die Schopenhauer zur Begründung seiner Theorie aus der dramatischen Literatur herbeiholt, erinnern beinahe an das Verfahren des von ihm so herb verspotteten „heimlichen Prosaikers", der zu dem Gedanken erst den Reim sucht.

Die noch am besten passenden Belege sind höchst zweifelhaften Tragödien entnommen wie dem Mahomet und dem Tancred Voltaires — ein Umstand, der schon an sich gegen die Stichhaltigkeit seiner Behauptungen skeptisch macht. Die meisten anderen Beweisstücke aus der dramatischen Literatur passen entweder wie die Faust aufs Auge oder nur mit allerhand Verdrehungen.

Digitized by Google

Wenn Schopenhauer zum Beweise dafür, daß der Held der Tragödie freiwillig dem Leben entsage, nachdem der Wille in ihm ertötet sei, auf Calderons Standhaften Prinzen, auf Gretchen im Faust, auf Hamlet, die Jungfrau von Orleans und die Braut von Messina sich beruft, so sprechen die Stücke eher gegen, als für ihn, wie Reich in seiner eingangs erwähnten Studie (366) ausführlich nachgewiesen hat, so daß hier nur darauf verwiesen zu werden braucht.

Wenn ferner Schopenhauer — im Gegensatz zu fast allen oder jedenfalls den bedeutendsten Theoretikern des Dramas — wie Aristoteles, Lessing, Schiller, Hegel, Herbart, Fechner, Th. Vischer, Otto Ludwig, Hettner — die Berechtigung des Begriffs der „dramatischen Gerechtigkeit" leugnet und als Beispiele gegen seine Richtigkeit und Anerkennung durch die Praxis die Figuren des Königs Ödipus, des Lear, der Cordelia, Desdemona, Ophelia, des Romeo und der Julia, des Clavigo, Egmont, Don Carlos und Posa anführt, die seiner Meinung nach völlig schuldlos sterben, während das Laster triumphiert, so zeugt das von einem sehr geringen Eindringen in jene dramatischen Charaktere.

Sophokles hat gerade alle Kunst darauf verwandt, seinen König Ödipus nicht als schuldloses Opfer eines blinden Schicksals fallen zu lassen, sondern den Charakter des Herrschers so gezeichnet, daß es seine eigene Schuld ist, wenn ihn das Geschick ereilt. Der heftige, leicht erzürnbare, ungerechte und grausame Sinn ist's, der ihm die Grube gräbt, nicht das, was er unbewußt durch Vatermord und Mutterehe verschuldet. Wir brauchen uns nur zu erinnern, daß er, der als Nachfolger des Lajos doch Ursache hatte, nach seinem Mörder zu forschen und seinen Tod auf alle Weise zu rächen zu suchen, im Wohl- und Vollgefühle seiner Macht jahrelang gar nicht an diese Ehrenpflicht gedacht hat, dann aber, als durch die Pest und den Orakelspruch die Sühne des Mordes verlangt wird, sogleich ohne nähere Untersuchung dem Mörder Verderben androht und ohne einen Schatten von Beweis seinen Schwager Kreon und den Teiresias verdächtigt und verfolgt; wir brauchen uns nur zu vergegenwärtigen, wie er in blindem Zorneseifer alle warnenden

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

Stimmen mißachtet und auf seinem vorgefaßten unheilvollen Entschlusse beharrt; wir brauchen nur daran zu denken, daß er so wenig Selbstkenntnis und Selbstbesinnung besitzt, daß er sich nicht einmal die Frage vorlegt, ob denn der Schuldige nicht etwa er selbst sein könne, und daß er erst unumstößliche Beweise seiner Schuld erhalten muß, um sie einzusehen; wir brauchen nur das und sein wildes Gebaren bei der Entdeckung seiner Tat ins Auge zu fassen, und wir müssen uns sagen: dieser Mann hat sein Geschick selbst verschuldet, seine Hybris, sein Mangel an jeder Selbstzucht — der schon bei der Mordtat selbst zutage tritt — muß ihm zum Verderben werden.

Ebenso wird der unbezähmbar leidenschaftliche Lear, der für Arme nie ein Herz hatte, das Opfer seines Jähzorns und seiner die Stimme der Natur ertötenden Herrschgier, die ihn sein bestes Kind ins Elend stoßen heißt.

Desgleichen vergißt Schopenhauer bei Cordelia völlig, daß sie sich mit offenbarer Schuld belädt, indem sie, statt der Schwäche des „alten, kindischen" Vaters nachzugeben, ihm mit unkindlichem Trotz, mit Härte und Schroffheit begegnet, und vor allem, daß sie den Erbfeind, die Franzosen, verräterisch gegen ihr Vaterland anführt.

Wie kann man ferner Ophelia unschuldig nennen, die sich von ihrem Vater und dem Könige dazu gebrauchen läßt, sich in Hamlets Vertrauen einzuschmeicheln und den Geliebten zu verraten?

Auch Desdemona hat sich gegen das heilige Recht der Familie versündigt, gegen die väterliche Autorität. Die lieblose Art, wie sie — das einzige Kind — ihren greisen Vater behandelt, würde allein hinreichen, ihr tragisches Geschick zu begründen. Außerdem verschuldet sie es durch ihren Leichtsinn, dem sie den Verlust des kostbaren Tuches zu danken hat, und der sie nicht darauf achten läßt, daß bei dem glutvollen Temperament ihres Gatten die durch sie hervorgerufene Eifersucht eine dringende Gefahr bedeutet. Nebenbei sei bemerkt, daß Desdemona gar nicht die eigentliche Heldin der Tragödie ist, und daß, auch wenn der dramatische Dichter für den Untergang von Nebenpersonen eine tragische Schuld konstruieren muß

Digitized by Google

— was durchaus nicht zweifellos ist —, doch eine vielleicht ohne Schuld untergehende Nebenperson nichts gegen die Richtigkeit der Forderung beweisen würde, daß der Held der Tragödie nur bei Vorhandensein einer tragischen Schuld umkommen darf.

Daß Romeo und Julia durch ihre eigene Leidenschaft vernichtet werden, bedarf kaum der Erwähnung. Allzu sinnliche Gluten berauben sie jedweder Selbstbeherrschung, und Überhitze und Überhast jagen sie notgedrungen ins Verderben.

Mit Recht sagt Otto Ludwig (367): „Schuld und Strafe proportioniert Shakspere in jeder Person jeden Stückes. Wie gelind ist die Strafe der Desdemona, der Cordelia für geringe Schuld, wie furchtbar die Macbeths! . . . Je bewußter die Schuld, desto bewußter die Gestraftheit!“

Goethes Clavigo ist nur ein Opfer seiner erbärmlichen Charakterlosigkeit. Kein wahrhaft Liebender sagt sich von der Geliebten los, weil sie zum Sterben danieder liegt: „Alles“, meint Wilhelm Scherer treffend (368), „darf ein dramatischer Held sein, nur nicht klein“, und klein ist Clavigo. Übrigens hätte Schopenhauer dieses Stück mit nichten „ein vollkommenes Muster der dritten Tragödiengattung“ nennen dürfen, „in der sich die Personen wissend und sehend das größte Unheil zufügen müssen“, sondern vielmehr der zweiten Gattung, in der Zufall und Irrtum herrschen; denn Zufall nur ist's, daß Clavigos Diener einen anderen Weg einschlägt, als der Herr ihm befohlen, — Zufall, daß in demselben Augenblick die Leiche Maries vorbeigetragen wird, — Zufall, daß Clavigo im Zweikampf mit Beaumarchais unterliegt. Sein Tod erfolgt nicht mit Notwendigkeit, und er erschüttert infolgedessen auch nicht. Ja, man könnte angesichts des üblen Charakters Clavigos das Stück sogar zur ersten Tragödiengattung rechnen, in der „außerordentliche Bosheit des Charakters“ sich ausprägt. Dafür wird aber der Hauptcharakter am Ende gestraft, und das Laster „triumphiert und höhnt“ hier doch gerade nicht.

Egmont stirbt ebenfalls nicht ohne Schuld. Er lädt sie auf sich durch sein blindes Vertrauen auf sein Glück und auf seine Umgebung, sowie durch seine leichtfertige Liebeständelei zu einer Zeit, wo seine Pflicht erheischte, jede Minute nur

Digitized by Google

daran zu denken, sein Volk und diesem sich selber zu retten. Schopenhauer scheint übrigens etwas Ähnliches gefühlt zu haben, da er sagt (369): „Goethes Egmont ist ein Mensch, der das Leben leicht nimmt und diesen Irrtum büßen muß.“ Wenn er aber fortfährt: „Dafür läßt dieselbe Gemütsbeschaffenheit ihn auch den Tod leicht nehmen“, und wenn Schopenhauer dies zum Beweise anführt, daß Egmont „resigniert“ sterbe, so ist das geradezu falsch. Man könnte Egmont vielmehr ganz ausdrücklich als das Muster eines sterbenden Helden anführen, der noch bis zur letzten Minute mit allen Fasern am Leben hängt.

Unbegreiflich ist es auch, wenn im Don Carlos Schopenhauer die poetische Gerechtigkeit verhöhnt findet. Der Infant, der ohne Skrupel voller Leidenschaft ein ehebrecherisches Verhältnis zu seiner Stiefmutter anstrebt und, als er seiner Leidenschaft mit Mühe entsagt hat, nach Flandern fliehen will, um dort die Fahne der Empörung gegen den Vater zu erheben, er, der bis zum „letzten Betruge“ wider seinen Erzeuger nur alles Übele sinnt, lädt wahrlich tragische Schuld genug auf sein Haupt!

Posa mag immerhin, wie Schopenhauer spottend sagt, vom Dichter mit einem Übermaß von Edelmut ausgestattet sein; aber schuldlos stirbt er dennoch nicht. Gerade ein so edler Charakter darf, um seine Ziele zu erreichen, keine krummen Wege wählen. Wenn der sonst so licht gezeichnete Charakter im Interesse der Freiheit den Zweck das Mittel heiligen läßt, den Sohn gegen den Vater aufstachelt, Philipps Vertrauen schnöde täuscht und sogar eine heimliche Zusammenkunft zwischen Sohn und Stiefmutter ermöglicht, — so ist damit eine Schuld begründet, die nur tragisch sühnbar ist.

Noch seltsamer als die Verkennung des Kerns so hervorragender dramatischer Charaktere und die Leugnung der dramatischen Gerechtigkeit in Stücken, wo sie fast auf der Hand liegt, — noch seltsamer und wohl zunächst aus einem eigensinnigen Widerspruchsgeist erklärlich ist Schopenhauers Behauptung, daß sich zu Tragödienhelden vorzugsweise Könige und ähnliche Hochgestellte eignen. Und das sagt Schopenhauer, der die modernen Tragödien über die antiken stellt, die modernen,

Digitized by Google

die ihm doch genügend zeigten, daß auch im „bürgerlichen Trauerspiel“ eines Niedriggeborenen Schicksal echt tragisch sein kann. Im übrigen finden sich bei Schopenhauer Äußerungen genug, die seiner eigenen Theorie widersprechen, und die sich dahin zusammenfassen lassen, daß ein Vorgang aus dem Alltagsleben von großer innerer Bedeutung sein kann, wenn nur in ihm menschliches Tun und Wollen bis in die verborgensten Falten erkennbar sind. Auch kann bei verschiedener äußerer Bedeutsamkeit die innere gleich sein; ob Minister um Länder und Völker streiten oder Bauern um ihre Hütten, bleibt sich gleich, so wie es nichts an der Sache selbst ändert, ob man mit hölzernen oder goldenen Figuren Schach spielt (370). Und stellt er nicht selbst (371) die These auf, daß das Drama uns das allgemein menschliche zeigen, Wesen und Daseinsinhalt der Menschheit an Beispielen klar machen soll? Ob sich das Menschenlos in großem oder kleinem Kreise abspielt, ist an sich ebenso belanglos, wir für den Mathematiker der Unterschied, ob ein Kreis einen Zoll oder 40 Millionen Meilen Durchmesser hat. Die tragische Muse sieht nur das Herz an.

Schopenhauer konnte aus Lessings Hamburgischer Dramaturgie (372) [1]) den trefflichen Ausspruch beherzigen: „Wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als Menschen und nicht als Königen. . . . Man tut dem menschlichen Herzen unrecht, man verkennt die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren.“

Was außer der Lust am Widerspruche gegen allgemein gebilligtes Schopenhauer zu seiner Bevorzugung der Königstragödien bewogen haben dürfte, ist wohl auch der Gedanke, daß wenn das Unglück selbst der Höchsten der Welt in der Tragödie geschaut werde, ihre lebenswillentötende Wirkung um so sicherer sei, und daß, wenn ein hochgestellter Held in großem Verhängnis lebensverneinende Resignation zeige, die Katastrophe auf die Menge kräftiger wirke, als wenn ein Niedriggeborener

[1]) Ebenso sagt Hebbel: Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende d. h. symbolische Handlung sich in einer niederen oder gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet.

Digitized by Google

noch so resigniert sein enges Erdenlos sich erfüllen sieht. Schopenhauer hat den von neueren Theoretikern [1]) verteidigten Gedanken zwar nicht genau in der Fassung ausgesprochen; doch liegt er seiner Theorie unzweifelhaft zugrunde. Leise spricht aber auch hier Schopenhauers aristokratische Mißachtung des großen Haufens, des „Packs", mit.

Wie wenig sich Schopenhauer bei Beurteilung konkreter Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst überhaupt und der tragischen insbesondere auf Analyse stützt, wie sehr er sich von subjektiven Eindrücken und Stimmungen leiten läßt, zeigt außer seiner Überschätzung des Mahomet und des Tancred Voltaires sein unbegreifliches Lob des ungemein schwachen Textes von Felix Romani zu Bellinis Oper Norma. Er nennt jenes Machwerk tatsächlich „ein höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwicklung zusamt der über die Welt erhebenden Wirkung dieser auf die Gesinnung der Heldin, welche dann auch auf den Znschauer übergeht". Man kann sich das Urteil nur einigermaßen erklären, wenn man den Schlußsatz liest: „Die hier erreichte Wirkung ist um so unverfänglicher und für das wahre Wesen des Trauerspiels bezeichnender, als keine Christen noch christliche Gesinnungen darin vorkommen." Dies gefiel ihm, und darum erhielt das ganze Stück die Nummer I a.

Unabsichtlich kann es bei Schopenhauers umfassender Belesenheit nicht sein, wenn er neben dem Lobe schwächlicher Dramen Voltaires nie auch nur das geringste Plätzchen für die Schöpfungen des ungleich bedeutenderen Racine übrig hat, wenn

---

[1]) z. B. Otto Ludwig (373): „Mit den höheren Gattungen der Poesie außer der Idylle) läßt sich die Darstellung des Kleinlebens nicht vereinen. Der Hauptvorzug . . . treue Porträtierung, ist allem Schwunge entgegen. . . . Gibt man der Sprache poetischen Gehalt, so steht sie mit der unpoetischen Situation und mit den beschränkten, kleinlichen Motiven im schreiendsten Widerspruch. . . . Läßt man sie die Sprache der Bildung reden, so muß man aus unbefangenem Munde die Frage erwarten . . .: Warum hat der Dichter nicht gleich gebildete Leute und eine Handlung ersonnen, zu der die Sprache paßt?"

Digitized by Google

er für tragische Koryphäen wie Heinrich von Kleist, Hebbel und Grillparzer nicht das ärmste Wörtchen findet. Ebensowenig wird ein Schlegel, Tieck und Zacharias Werner mehr als flüchtig erwähnt: ein verständnisvolles Eingehen auf ihre tragischen Werke wäre ebenso willkommen gewesen, wie man die Verteidigung eines Raupach, Iffland und Kotzebue ohne Schmerz hätte entbehren können. —

Nicht minder abstrakt und von der lebendigen Wirklichkeit weit abliegend ist Schopenhauers Auffassung der Komödie, worunter er Burleske und Posse wie Lustspiel und Schauspiel versteht. Auch der Begriff der Komödie wird gleich dem der Tragödie seines eigentlichen Wesenskernes beraubt, nur damit er im Einklang mit Schopenhauers philosophischem Grundprinzip bleibt. Es ist doch wirklich allzuwenig von der Komödie gesagt, daß sie durch ihre Darstellung zur fortgesetzten Bejahung des Willens zum Leben auffordere, das Leben als lebenswert hinstellen wolle. Die Definition würde auf ein gutes Gabelfrühstück annähernd auch passen. Vergebens suchen wir nach etwas Ähnlichem wie dem von Lessing durch sorgfältige Wesensanalyse beider Gattungen gefundenen charakteristischen Unterschied ihres Gegenstandes, daß in der Tragödie (dem ernsten Drama) die Hauptsache die Fabel d. h. die Entwicklung der dramatischen Handlung sei, während die Charaktere der handelnden Personen nur Mittel, den Hauptzweck zu erreichen, darstellten, — daß dagegen in der Komödie (dem heiteren Drama) die Charaktere die Hauptsache seien, während die Handlung nur ihrer Darstellung diene (374), — daß daher die tragischen Charaktere individueller, die komischen typischer Natur seien (375), — und gleichfalls vermissen wir die einfache Unterscheidung beider Kunstgattungen nach ihrem Zwecke: daß das Drama „auf die Leidenschaften geht, welche der Verlauf oder die Glücksveränderung seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermag", das Lustspiel dagegen „auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt" (376). Und nun gar eine bestimmte moralische Lehre zu geben — wie Schopenhauer meint —, daß die Tragödie und für den ernsten Zuschauer auch die Komödie die Jämmerlichkeit alles Irdischen

Digitized by Google

predigt, für den naiven Zuschauer aber die Komödie die Aufforderung: freut euch des Lebens! enthält, — das ist nach Lessings besonders betonter Ansicht gerade ganz und gar nicht der Zweck der einen oder der anderen von beiden Gattungen (377).

Die von Lessing (378) feinsinnig analysierte Tragikomödie fehlt bei Schopenhauer ganz, obgleich sie für ihn eigentlich wegen ihres einen heiteren, einen nassen Auges sehr interessant hätte sein müssen.

Ehe wir Schopenhauers Theorie des Dramas verlassen, möge im Gegensatz zu seinem in der ganzen Leere dargestellten Bilde von der Tragödie hier noch Lessings klare und alles Wichtige hervorhebende Charakteristik dieser Dichtungsart angedeutet werden.

Ethische Veredelung, nicht stumpfe Resignation ist das Ziel des tragischen Prozesses. Furcht und Mitleid werden erregt (und zwar durch eine und dieselbe Person des Dramas), und dadurch wird tragische Rührung erzeugt, die auf unsere Affekte d. h. unsere inneren Strebungen eine reinigende, veredelnde Wirkung ausübt, nicht aber diesen Daseinswillen lähmt und vernichtet. Um tragische Furcht, d. h. Furcht vor ähnlichem Geschick, und zugleich tragisches Mitleid, d. h. das Bewußtsein, Ähnliches auch erfahren zu können, zu erregen, müssen die tragischen Personen uns wesensähnlich sein (379). Darum taugt weder ein völlig guter, noch ein ganz lasterhafter zum tragischen Helden (380)[1]).

Immer muß der Held einen gewissen Fehler aufweisen, aus dem sich seine tragische Schuld entwickelt. Wenn ein ganz guter ohne jegliches Verschulden unglücklich würde, so wäre dies nach Lessing im Gegensatz zu Schopenhauers Theorie nicht tragisch, sondern einfach „gräßlich“ (381). Von der Charakterzeichnung der tragischen Personen, auf die Lessing ungleich mehr Gewicht als Schopenhauer legt, verlangt er, daß sie innerlich wahr und konsequent sei (382), und daß sich der Charakter natürlich entwickle (383). Daß die Charaktere, wie Lessing fordert, dem Dichter heilig sein müssen, während er mit den

[1]) Nur in ersterer Beziehung stimmt Schopenhauer zu.

Digitized by Google

historischen Tatsachen nach Belieben schalten darf (384), berührt sich mit dem, was Schopenhauer über das Verhältnis des Dichters zum Geschichtschreiber sagt (385). Nur kommt es bei Schopenhauer nicht in solcher Schärfe zur Geltung, da er den Dichter seine Charaktere schaffen läßt nach dem Bewußtsein, das er von der Menschheit habe, wobei ihm die aus der Geschichte gewonnene Erfahrung bloß zur Stütze diene (386).

In der Ansicht, daß nur die Einheit der Handlung für das Drama notwendig sei, berühren sich Schopenhauer und Lessing (387), ebenso in der Forderung einer edlen, aber natürlichen Sprache (388). Sie weichen dagegen in gewissem Sinne voneinander ab in der allerdings ziemlich nebensächlichen Frage nach dem Titel eines Werkes. Lessing erklärt die Titel der Dramen für eine „ganze Kleinigkeit“ (389); Schopenhauer verlangt, daß er bei jedem Geisteswerke womöglich „ein Monogramm des Inhalts“ sei. Während Schopenhauer nichtssagende Titel verwirft, erklärt sie Lessing für immer noch besser als langatmige „Küchenzettel“, von denen Schopenhauer ebenfalls nichts wissen will (390). Irreführende Titel verwerfen beide (391).

Fassen wir das Resultat des ganzen Vergleichs zusammen, so ergibt sich zweifellos, daß Lessing tiefer in das Wesen des Dramas eingedrungen ist als Schopenhauer.

Was endlich die von Schopenhauer geistreich behandelte Stellung der Allegorie in der Poesie anlangt, so findet sich bereits in Lessings Laokoon Ähnliches, wenn im X. Kapitel ausgeführt wird, daß der Dichter nur poetische, anschauliche Attribute verwenden dürfe, keine „malerischen Ausstaffierungen“. Dagegen glaubt Lessing im Gegensatze zu Schopenhauer, daß, wenn der bildende Künstler personifizierte Abstrakta (Treue, Hoffnung) darstelle, er ihnen allegorische Attribute geben müsse. Lessing hat zwar nicht die treffende Unterscheidung Schopenhauers zwischen allegorischem Attribut (das immerhin begrifflich mit dem Darzustellenden zusammenhängt) und Symbol (dessen Bedeutung auf bloßer Konvention beruht, z. B. Rose=Verschwiegenheit); aber er bemerkt, daß die wirklich poetische Allegorie sich mit dem Sachbegriff selbst decke, die „malerische Ausstaffierung“

Digitized by Google

aber nur etwas Ähnliches darstelle und bedeute, — ein Gedanke, der schließlich auf Schopenhauers Ansicht zukommt.

2. Der Dichter

Was Schopenhauer vom Wesen und vom Berufe des Dichters sagt, enthält des Schönen und Trefflichen genug, stimmt auch mit seinen systematischen Anschauungen ganz überein. Nur muß darauf hingewiesen werden, daß die These, der Dichter solle Ideen offenbaren, so richtig sie im einfachen Wortverstande ist, durch die schielende Bedeutung, die dieser Ausdruck bei Schopenhauer gewinnt, zu Unrichtigkeiten führt. Unter Ideen sind bald allgemein die Manifestationen des Urwillens im Menschenleben, bald wiederum einzelne menschliche Gattungstypen, dann aber auch die ewigen Wahrheiten vom Unwert des Lebens und von der Resignation als Erlösungsmittel zu verstehen. Gerade wenn das letztere betont wird, läuft der Poet Gefahr, zum Programmdichter zu werden, und wir sahen ja, daß Schopenhauer bei jedem Dichterwerk, zumal aber beim Drama, auf das quid fabula docet? achtet, eine Frage, die nach Lessings einleuchtenden Ausführungen in der Hamburgischen Dramaturgie gar nicht gestellt werden darf. Mit dem Erkennen der Ideen hängt auch das von Schopenhauer dem Dichter zugeschriebene apriorische Wissen zusammen, kraft dessen er Dinge schildern kann, die er nie sah, aber durch seine Divinationsgabe zu erfassen weiß, gleichwie nach Sokrates, Platon und der Stoa der Weise ebensowohl Herrscher wie Handwerker sein kann. Es bedarf heute kaum eines Beweises mehr, daß die von Schopenhauer nur als Handlangerin zugelassene Erfahrung hauptsächlich Stoff und Form der dichterischen Gestalten gibt. Nicht auf apriorischem Wissen oder reiner Intuition beruhen die von Schopenhauer als Beleg herangezogenen Dichterstellen, z. B. die lebendige Schilderung des wallensteinschen Lagers, sondern auf gründlichem Quellenstudium.

3. Schopenhauers Kritik der einzelnen Dichter

Homer

Wie bei Beurteilung der poetischen Theorien, so legt auch bei der Kritik der Dichter Schopenhauer vielfach mit nichten

Digitized by Google

einen objektiven Maßstab an, sondern er sieht in erster Linie darauf, inwieweit sich Grundcharakter oder Einzelheiten ihrer Poesie mit seiner Philosophie decken. Homer gefällt ihm deshalb so sehr, weil er in ihm mancherlei Züge wiederzufinden meint, die ganz seinen eigenen Anschauungen entsprechen, so die Darstellung der mit philosophischer Ruhe auf das Erdengewimmel blickenden Götter und die leidenschaftslose, leicht ironische Objektivität, mit der er menschliches Tun und Leiden treulich schildert, ohne zu schminken oder zu schelten. Aber so richtig es ist, daß Homer als ein Muster poetischer Objektivität dasteht, so wenig stimmt es doch, daß diese Objektivität auf resignierter, pessimistischer Grundstimmung beruhe: die sonnige Heiterkeit des Dichters streitet damit. Auch kann man schwerlich behaupten, die Wirkung seiner Poesie sei, unseren Willen einzuschläfern und die Sehnsucht nach dem Nirwana zu erwecken. Im Gegenteil! Homers Gedichte haben seit Jahrtausenden jung und alt begeistert zu kühnen Taten und frohem Lebensmut und, weit entfernt von dem frischen, blühenden Leben abzulenken, erst seine volle Schönheit im Spiegel der Dichtung offenbart. Wenn irgendwo der Wille zum Leben bejaht ist, so geschieht es in Homers Gedichten, und des Achilleus Worte in der Unterwelt (Od. XI) sind allein hinreichend, Schopenhauers Ansicht zu widerlegen. Die Sehnsucht, auf der Erdenwelt zu leben, nur zu leben und weiter nichts, kann kaum eindringlicher geschildert werden als durch den Wunsch des Helden, wieder das süße Licht zu schauen, und sei es nur im Scharwerk.

Schopenhauers Bemerkungen über den poetischen Wert und die Zweckmäßigkeit der homerischen schmückenden Beiworte sind durchaus treffend, wenn auch nicht neu. Schon Lessing hat im Laokoon darauf hingewiesen, daß Homer stets das richtige Beiwort an richtiger Stelle zu Gebote steht und zur Veranschaulichung des poetischen Berichts wesentlich beiträgt. Nach ihm haben so ziemlich alle, die über Homer ästhetisierten, die Bemerkung wiederum gemacht. Aber selbst als die Homerverehrung nahezu Modesache geworden war, hat sich schwerlich jemand sonst zu einer so überspannten Huldigung verstiegen wie Schopenhauer in seiner Oratio dominica.

Digitized by Google

Von seinem Urteil über das Nibelungenlied im Gegensatz zum homerischen Epos wird weiter unten die Rede sein.

Anakreon

Auch diesen Dichter kritisiert Schopenhauer ganz vom Standpunkte seines Systems aus, und zwar insoweit richtig, aber doch auch einseitig. Daß Anakreon bei der Darstellung sinnlichen Wohllebens nicht naiv verfahre, sondern sie nur als Mittel zum Zweck, zu der Empfehlung heiteren Lebensgenusses, benutze, ist eine philosophische Konstruktion, die dem Sachverhalte nicht entspricht. Anakreons und der Anakreontiker Zweck ist es gar nicht, zur Lebensfreude aufmuntern zu wollen — denn lebensfreudig waren Dichter und Hörer schon —; wenn man überhaupt von einem Zwecke reden kann, so ist es vielmehr der, die Freude am Dasein im Liede ausklingen zu lassen, und das geschieht ganz naiv. Wenn Aufforderungen zu neuer Lebensfreude angefügt werden, so ist der Zusatz natürlich und der Stimmung entsprechend; keineswegs aber vorbedachter Zweck oder Thema.

Äsop

Schopenhauers Urteil über Äsop veranlaßt zu besonderen Bemerkungen nicht, es sei denn die, daß es nur ganz flüchtig über diesen Poeten hinstreift, wie es leider bei so vielen anderen Dichtern auch geschieht, wo uns eine eingehendere Würdigung durch Schopenhauer erwünscht wäre.

Äschylos und Sophokles

Daß Schopenhauer Äschylos nächst Shakspere für den größten aller Dramatiker und unbedingt für den bedeutendsten der alten Dramenschreiber hält, hat wesentlich seinen Grund darin, daß bei ihm stets seine pessimistische Weltanschauung durchklingt. Es ist das aber doch eine übertriebene Wertschätzung. Wohl macht der Eupatride durch die Art, wie er die Charaktere zeichnet und die Handlung führt, besonders auch durch seinen lapidaren Stil den Eindruck des Erhabenen; wer aber tiefer in das Wesen seines Dramas eindringt und damit vergleicht, wie genial Sophokles dieselben Stoffe verwertet, wird finden, daß erst dieser den Gegenstand voll zu würdigen und alle seine Wirkungsmöglichkeiten auszubeuten weiß, während Äschylos die

Digitized by Google

Mythe vielfach nur in Verse bringt, ohne sie dramatisch zu beleben. Durch seine dramatische Geschlossenheit wird es für Sophokles auch möglich, eine tragische Handlung innerhalb eines einzigen Dramas zu entwickeln und abzuschließen, wo Äschylos ihrer drei braucht. Die Charaktere bei Äschylos wirken noch wie große Freskogemälde, bei Sophokles treten sie aus dem Hintergrunde plastisch heraus und zeigen sich psychologisch fein durchgearbeitet, und wenn Äschylos durch seine gern nach dem Wunderbaren und Außerordentlichen haschende großzügige Phantasie vorzugsweise auf Auge und Ohr wirkt (392), so erregt Sophokles durch seine lebenswahre, innerliche, rein menschliche, dennoch aber ideale Darstellung unser Herz. Bewundernd, manchmal auch verwundert, sehen wir die äschyleischen Helden untergehen, mit warmem, bebendem Mitleid begleiten wir die des Sophokles auf ihrem abwärts führenden Pfade. — Wenn Schopenhauer seine Forderung, der dramatische Dichter solle die Idee der Menschheit, das Wesen und den Daseinsinhalt der Menschen an geeigneten Beispielen darstellen, nicht so einseitig dahin auffaßte, daß das Drama lehren solle, wie grauen- und qualvoll das Menschendasein sei: wenn er seine Forderung ohne so falsche Einschränkung als Maßstab an Äschylos und Sophokles legte, so müßte er dem Sohne des Sophillos die Palme zusprechen, da bei ihm erst die Menschheit in idealer Gestalt zwar, doch lebenswahr und plastisch zur Darstellung gelangt. Äschylos zeigt uns Unmenschen und Übermenschen, Euripides Alltagsmenschen, Sophokles echte Menschen. Schopenhauer erkennt dies auch gelegentlich an, wenn er ihn (393) einen „echten Genius" nennt, dessen „Geschöpfe . . . wirklichen Personen an Wahrheit gleichzusetzen" seien; trotzdem bleibt ihm Äschylos der größere von beiden, ja „der Große" schlechthin.

Auch wo Schopenhauer Sophokles lobt, geschieht es nicht wegen seines unbestrittenen Vorzuges vor Äschylos und anderen wegen seiner dramatischen Schönheiten und vor allem seiner vollendeten Charakterisierungskunst, sondern weil Schopenhauer bei ihm seine Weltanschauung ausgedrückt glaubt, daß hienieden der Unschuldige falle, das Laster triumphiere, — so wenig Sophokles daran gedacht hat.

Digitized by Google

Das ungerechte Urteil über die Antigone und den Philoktet des Sophokles haben wir im darstellenden Teile wenigstens verständlich zu machen gesucht, aber selbst bei dieser noch annehmbarsten Auslegung der Worte bleibt die Äußerung haltlos, weil sie nicht im geringsten den Kern der beiden Dramen trifft. Wir bemerken hier wiederum Schopenhauers Art, einen Zug, der ihm gefällt oder mißfällt, herausheben und daraufhin zu loben oder zu verwerfen. Übrigens hat aber Schopenhauer mit der völligen Verbannung des Ekelhaften aus dem Wirkungskreise der Poesie überhaupt und der dramatischen insbesondere unrecht. Das 25. Kapitel des Laokoon hätte ihn, wenn er anderen Meinungen zugänglicher gewesen wäre, überzeugen können, daß der Dichter wohl berechtigt ist, auch einmal Ekelhaftes zu verwenden, wenn er z. B. das Schreckliche zum Gräßlichen steigern will.

Euripides

Daß Schopenhauer die euripideische Iphigenie weit unter die Goethes stellt (394), wird schwerlich Widerspruch finden. Das Urteil, sowohl die taurische Iphigenie, wie die Alkestis hätten „keine tragische Tendenz", trifft nur zu, wenn wir „tragisch" in Schopenhauers Sinne nehmen, als gleichbedeutend mit „lebensverneinende Resignation darstellend und bewirkend". Dann aber kann man dies schließlich auch von der Iphigenie Goethes behaupten; denn hier triumphiert und höhnt gleichfalls kein Laster, zeigt sich das Menschenleben nicht als Jammerpfad, sondern in ruhiger Harmonie gleichen sich alle Konflikte aus, und das Drama (keine „Tragödie"!) schließt in allseitigem Wohlgefallen.

Daß die Bacchantinnen des Euripides „ein empörendes Machwerk zugunsten der heidnischen Pfaffen" seien (395), ist ein ungerechtes Urteil. Allerdings steht das späte, im Nachlasse des Dichters gefundene Werk mit seiner schwärmerischen Verehrung der alten Zeit in einem gewissen Widerspruch zu dem kecken Geiste, mit dem in den Tagen des Sturms und Drangs Euripides (z. B. in der Medea, den Herakliden und auch noch im Hippolyt) an allem Bestehenden rüttelt und die Mythenwelt skeptisch bespöttelt. Aber wenn der alternde Dichter in Mace-

Digitized by Google

donien, wo das Stück verfaßt oder umgearbeitet sein soll, damit sich bei den geistlichen Kreisen hätte einschmeicheln wollen, um durch ihren Einfluß seinen erblassenden Ruhm auffrischen zu sehen, so würde er das Stück sicherlich nicht zurückgehalten, sondern schnell auf die Bühne gebracht haben.

Höchst bezeichnend für Schopenhauers unberechtigten Subjektivismus in der Kritik ist der hier wie so oft gebrauchte Ausdruck „empörend". In dem Stück selbst findet sich nichts, was zur Entrüstung Anlaß geben könnte; auch Schopenhauer führt nichts davon an. Was ihn empört, ist lediglich, daß der ihm sonst als „Pfaffenfeind" sympathische Euripides sich hier als „Pfaffenfreund" zu zeigen scheint. Das hat aber mit der Kritik des Kunstwerks an sich auch nicht das Allermindeste zu tun. Dieses unsachliche Urteilen erinnert lebhaft an die von Lessing in den Antiquarischen Briefen gegeißelte Kritikasterei, die bei der Beurteilung eines Werkes hervorheben zu müssen glaube, daß der Autor einen anstößigen Lebenswandel führe, auch wenn das an dem Buche nicht zu merken sei. — Daß Schopenhauer befremdlicherweise den pessimistischen Grundzug der euripideischen Dichtungen nicht hervorhebt, ist bereits erwähnt.

Aristophanes

Treffend, aber unzureichend ist das Urteil über den „ungezogenen Liebling der Musen", der selbst einen Gott an seinem eigenen Feste in seiner Schwäche darzustellen wagt, und über die ungeschminkte Freiheit seines Ausdrucks. Schopenhauer, der den Dichter genau gekannt hat, wie aus seinen Zitaten hervorgeht, hätte aus ihm Material genug zur Charakteristik der Komödie schöpfen können, die dann minder dürftig ausgefallen wäre. Auch hier begnügt er sich damit, gelegentlich hervorzukehren, was ihm gefällt, und damit ist die Kritik zu Ende.

Wenden wir uns zu Schopenhauers Urteilen über die **römischen** Poeten.

Catull

Daß Catull und Anakreon nicht naive Darsteller des sinnlichen Wohlbefindens seien (396), ist dahin richtig zu stellen, daß Catull weniger naiv als Anakreon ist. Mit dieser Bemerkung

Digitized by Google

über den ersten Elegiker der Römer ist aber viel zu wenig gesagt, und selbst von seinem pessimistischen Standpunkte aus hätte ihn Schopenhauer besser würdigen können, wenn er einerseits die Züge von Weltschmerz bei Catull, anderseits den Männerstolz des Dichters gegen Cäsar hervorgehoben haben würde.

Vergil

Mit Schopenhauers Urteil über Vergil wird man sich in allen Stücken einverstanden erklären können, nur wünschte man statt der bloßen Achtungsbezeugung vor der „anima candida" (397) und der allgemeinen Bemerkung über Längen in der Äneide ein tiefer gehendes Urteil über die Dichtungsart Vergils überhaupt, besonders im Verhältnis zu Homer, was bei Schopenhauers ausführlicher Würdigung dieses Epikers nahe genug gelegen hätte.

Horaz

Der Venusiner gehört zu Schopenhauers Lieblingen, und wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn er ihn überschätzt, ihn für ein Genie hält, wo wir nur ein geschicktes Talent erblicken, in der Zusammenhanglosigkeit oder den unvermittelten Gedankensprüngen mancher Oden eine poetische Feinheit sieht, worin wir Schwächen der Komposition und mühsame Kompilation finden. Selbst die „Darstellungen des bloßen sinnlichen Wohlseins" findet er bei seinem Liebling ganz erklärlich, obwohl ihm sonst gerade seine sich mit der Stoa und hedonistischen Elementen berührenden Ansichten gefallen. Wen die Götter — auch die des kritischen Olymps — lieben, dem muß alles zum Besten dienen.

Die Urteile über **Tibull, Properz, Ovid, Persius** und **Juvenal** sind so wenig erschöpfend, daß wir keinen Anlaß haben, sie besonders zu besprechen.

Von den **deutschen** Dichtern und ihren Werken finden wir nach einer ganz belanglosen Erwähnung der **Edda** zunächst das **Nibelungenlied**

beurteilt. Es der Ilias gleichzustellen, dünkt Schopenhauer „eine rechte Blasphemie". Er will von den „altdeutschen Reimereien" als Bildungsmitteln ebenso wenig wissen wie Friedrich der Große (398), der sie bekanntlich „nicht einen

Digitized by Google

Schuß Pulver wert“ und nicht für würdig erachtete, „aus dem Staube der Vergessenheit gezogen zu werden“.

Man kann getrost zugeben, daß die mittelalterliche, der höfischen Poesie angehörige Bearbeitung des altgermanischen Sagenstoffes künstlerisch nicht entfernt so vollendet ist wie das homerische Epos, daß die langatmigen, kahlen Beschreibungen von Stoffen, Gewändern und Schmuck wirklich bloße „Schneiderstrophen“ sind, wie man sie häufig genannt hat, daß viele Verszeilen einfach die Strophe füllen sollen und ziemlich nichtssagend sind, daß der Reim öfters Ähnliches verschuldet, daß die schier im Übermaß angewandte epische Prolepsis ermüdend wirkt, daß die Charaktere des alten, heidnischen Epos hier vielfach abgeschwächt sind und durch die höfische Übermalung gelitten haben, und so fort; aber zuweilen schläft selbst der gute Homer: der Schiffskatalog in der Ilias gehört z. B. auch nicht zu den Höhepunkten poetischen Genusses, und manche Schlachtschilderung ist einzig und allein eine in Hexameter gebrachte Abschlachtungsliste. Ein gerechter Beurteiler muß ferner zugeben, daß auch die homerischen Dichtungen nicht mehr so natürlich-naiv sind, wie man sie gewöhnlich darstellt, sondern neben bewußt und unbewußt künstlerischem Gehalt manches Gekünstelte aufweisen wie die langen, fein angeordneten Wechselreden im Kampfgewühl. Auch Konventionelles fehlt in der homerischen Darstellung nicht, deren frische Natürlichkeit man sonst nicht genug zu loben weiß; Schopenhauer selbst spricht einmal (399) von der Schablonenhaftigkeit der „vielen unendlich oft vorkommenden, so steif, starr und mechanisch eingesetzten Phrasen, Tropen, Bilder und Redensarten“.

Mag immerhin das Nibelungenlied an äußerer Form und künstlerischer Durcharbeitung des Stoffes hinter den homerischen Gesängen zurückstehen, — an innerem Ethos übertrifft es sie bei weitem. Das Nibelungenlied ein Lied der Treue — das fast trivial gewordene Wort kennzeichnet treffend den Vorzug der „deutschen Ilias“ vor der griechischen. Achill kann sich mit dem Sonnenjüngling Siegfried an Treue nicht messen, Agamemnon nicht mit Gunther. Hat die Ilias Gestalten aufzuweisen wie die des grimmen Hagens, Kriemhildes oder Rüdigers

Digitized by Google

von Bechlarn? Wo ist in der Ilias ein Held, der um fester Mannentreue willen seinem Könige solche Opfer brächte wie Hagen? Wo ein Weib, das der Treue für den Gatten seine nächsten Angehörigen und sich selber aufopfert? Wo ein Seitenstück zu Rüdiger, der nach schwerstem Herzenskampfe die Freundestreue preisgibt aus Treue gegen seinen Herrscher? Wo finden wir überhaupt bei Homer ein solches Treueverhältnis zwischen König und Mannen wie zwischen Gunther und Hagen oder zwischen Freunden wie Volker und Hagen? Nirgends. Und um dieses hehren Grundgedankens willen ist das Nibelungenlied trotz Schopenhauer, der es vor allem aus der Schule verbannen möchte, ein poetischer Bildungsstoff ersten Ranges gerade für die Jugend. Goethe, den Schopenhauer ja wie einen Gott verehrt, hätte es ihn lehren können, da er ausdrücklich sagt: „Die Kenntnis dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation. Jedermann sollte es lesen, damit er nach dem Maße seines Vermögens die Wirkung davon erfahre."

Leider war Schopenhauers Aufnahmefähigkeit für altdeutsches Wesen zu gering, um von unseren mittelalterlichen Poeten in ersprießlicher Weise beeinflußt zu werden. Die Menge der Vorurteile, die ihm den unbefangenen Blick verdunkeln, läßt ihn im Mittelalter überhaupt nur „ein Millennium der Roheit und Unwissenheit" sehen (400), eine Ansicht, die man im 18. Jahrhundert verzeihlich fände, nicht aber zu seiner Zeit, wo die Perlen unserer älteren Literatur wie außer dem Nibelungenliede Kudrun, die Werke Walters v. d. Vogelweide, Wolframs von Eschenbach, Hartmanns von Aue, Gottfrieds von Straßburg bereits in z. T. kritischen Ausgaben oder in Übersetzungen vorlagen. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie echt künstlerisch die Mehrzahl dieser Dichter verfährt, wie z. B. Wolfram von Eschenbach die Gewandung einer Person ähnlich Homer durch Schilderung des Rüstens veranschaulicht, wie Gottfried von Straßburg die Schönheit Blanchefleurs durch ihre Wirkung kennzeichnet, so muß man zugestehen, daß die deutschen Dichter mindestens so viel Anrecht auf Beachtung gehabt hätten, wie manche von Schopenhauer gepriesene, unbedeutende ausländische Poeten. Freilich gehört hierzu liebreiches Versenken in den

Digitized by Google

Inhalt und etwas Toleranz gegen kleine Äußerlichkeiten. Aber das alles ist unseres Autors Sache nicht. Er schweigt darum unsere mittelalterlichen Dichter tot und wird um so mehr in seiner Abneigung bestärkt, als ihm mißliebige Romantiker und unsympathische „Professoren" wie Uhland für jene vtaerländischen Dichtungen das Interesse neu zu beleben suchten.

Gleichfalls vermag er **Luthers** dichterische Verdienste besonders um das Kirchenlied nicht zu sehen, **Angelus Silesius** wird nur wegen des Inhaltes einiger ihm sympathischer Verse erwähnt, Dichter wie **Hagedorn** und **Rabener** werden ganz flüchtig angeführt, der eine in einem belanglosen Zitate, der andere allein mit Namen. Auch

Ewald von Kleist

wird lediglich als Dichter des Frühlings genannt, und zwar zitiert Schopenhauer (401) einen Vers aus dem Gedicht, in dem er „den Gedanken, daß Philosophen und Forscher das Menschengeschlecht aufklären, besonders schön allegorisch ausgedrückt" findet:

Sie, deren nächtliche Lampe den ganzen Erdball erleuchtet.

Wir finden die Metapher nächtliche Lampe = Resultat nächtlicher Gedankenarbeit eher gekünstelt und geschraubt.

Gellert

Es fällt auf, daß Schopenhauer das einzige Mal, wo er Gellert zitiert, dazu eines der schwächsten Gedichte:

Daß oft die allerbesten Gaben
Die wenigsten Bewundrer haben . . .

wählt, sonst aber ihn nicht weiter würdigt als mit dem Ausdruck „Vater Gellert" (402). Auch da, wo man eine Erwähnung Gellerts erwartet — bei Anführung der Fabel des Menenius Agrippa vom Magen und den Gliedern (403), die der deutsche Dichter hübsch übertragen hat, — fehlt ein Hinweis.

Klopstock

Daß Klopstocks Messiade ebenso wie Vergils Äneis neben echten Glanzpartien auch Schales und Langweiliges enthalte (404), wird jeder zugeben; aber ein Klopstock hätte doch mehr aufmerksame Behandlung seines dichterischen Schaffens verdient

Digitized by Google

als sonst nur das gelegentliche Zitat (405) aus seiner Ode Der Zürcher See.

Lessing

Noch befremdender ist es, daß Lessing als Dramatiker von Schopenhauer nur recht kurz behandelt wird. Wenn er bei aller Hochachtung vor seiner dramatischen Leistung in der „einzig dastehenden Minna von Barnhelm" doch findet, daß dieses Stück „stark an zu vielem und allseitigem Edelmut laboriere", so ist das allein vom Standpunkte eines Pessimisten aus zu verstehen, der gleich Schopenhauer der Ansicht ist, daß es im Leben so gut wie keine edelmütigen Menschen gebe. Selbst Carrière, der ihm hier (406) nachschreibt, wagt nur zu sagen, daß „uns die Schachzüge des Edelmutes zwischen den Liebenden etwas übertrieben dünken", — und im Grunde darf Carrière mit „uns" doch wohl nur sich und Schopenhauer meinen. Wenn die beiden Gelehrten das Leben verarmter Adliger oder Angehöriger höherer Beamtenkreise besser gekannt hätten, würden sie Lessings Charakteristik zutreffend — oder vielleicht die Wirklichkeit unwahrscheinlich gefunden haben.

Schief ist auch Schopenhauers Urteil, daß „der Schluß der Emilia Galotti etwas so empörendes" habe, „daß man das Schauspielhaus in völliger Verstimmtheit verläßt". Nicht der Schluß verstimmt, sondern, wie Otto Ludwig (407) richtig hervorhebt, das Mißverhältnis zwischen Schuld und Leiden, indem der Prinz alle Schuld hat, die Galottis aber leiden müssen, und hieran scheitert die volle tragische Wirkung. Schopenhauer aber müßte grade dies für echt „tragisch" in seinem Sinne erklären, da ja hier die Heldin ohne Schuld untergeht, und „das Laster triumphiert", müßte demnach statt „empört" vielmehr „befriedigt" sein. Seine Äußerung ist aber ein interessantes Beispiel, wie das mit der Heugabel seiner philosophischen Theorie ausgetriebene natürliche Gefühl für tragische Gerechtigkeit sich unvermerkt doch bei ihm geltend macht.

Ob die Vermutung, daß Schopenhauer, der unter seinen sonstigen Vorurteilen bekanntlich auch eine starke Abneigung gegen das Judentum besaß, deshalb den judenfreundlichen Nathan Lessings übergeht, bleibe dahingestellt. Dafür könnte

Digitized by Google

mmerhin seine sarkastische Bemerkung (408) sprechen, Lessings Erziehung des Menschengeschlechts müsse eigentlich „Erziehung des Judengeschlechts" heißen.

Daß Schopenhauer, so nahe es gelegen hätte, bei der Begründung seiner dramatischen Theorie auf Lessings Hamburgische Dramaturgie niemals ausdrücklich Bezug nimmt und sachlich stark von ihren Grundsätzen abweicht, haben wir bereits erwähnt. Das einzige, was sich auf dieses Monumentalwerk bezieht, ist die nüchterne Bemerkung (409), es gäbe darin manche Stellen, die nur geschrieben seien, um Papier zu füllen. Was will das besagen einem so wichtigen Buche gegenüber?

Wie weit er mit Lessing in der Laokoonfrage übereinstimmt, und worin er von ihm abweicht, darüber spricht er an verschiedenen Stellen (410), die wir schon verwendet haben; übrigens dürfte Lessing hier stets gegen ihn recht behalten.

Wieland

Es ist eigentümlich, daß Schopenhauer, obwohl er die Bekanntschaft Wielands gemacht und vor seiner Person die größte Hochachtung hatte, nur ein einziges Mal ganz kurz dessen Oberon (411) nennt, sonst aber auf sein dichterisches Schaffen gar nicht eingeht, sondern nur seinen Briefwechsel mit Merk erwähnt. Wahrscheinlich wollte er den ihm befreundeten Greis, mit dessen lebensfrohen Dichtungen er nicht übereinstimmen konnte, nicht durch eine absprechende Kritik verletzen, zumal da Wieland es gewesen war, der Schopenhauers Mutter zuerst die künftige Größe ihres Sohnes prophezeit hatte (412).

Claudius Jung Stilling Lichtenberg

Daß Schopenhauer den Wandsbecker Boten sowie Jung Stilling als Poeten nicht würdigt, möchte noch hingehen; auffallend jedoch bleibt es, daß er bei Lichtenberg, aus dessen geistreichen Prosaschriften er so manches anführt, die dichterischen Erzeugnisse unbeachtet läßt.

Herder

Dieser findet als Dichter gar keine Beachtung, und aus seinen Stimmen der Völker wird nur die von ihm übersetzte schottische Ballade Edward ganz beiläufig erwähnt (413). Sonst ist nur noch das wegwerfende Urteil über Herders Stil bezeichnend (414), daß

Digitized by Google

er in der Regel drei Worte gebraucht habe, wo er mit einem hätte auskommen können. Herder hatte eben Schopenhauers Lieblinge Goethe und Kant kritisiert (415) und es hierdurch von vornherein bei Schopenhauer verdorben; darum muß er sich's auch gefallen lassen, daß seine Bewunderung der Schiefe der Ekliptik „ein wenig einfältig" genannt (416), und er selbst zu den „sophistischen Philosophen" gerechnet wird (417).

Um so heller und liebreicher scheint Schopenhauers Gnadensonne auf

Bürger.

Man freut sich wirklich, hier endlich einmal Schopenhauer mit ehrlicher und sachlich gerechtfertigter Anerkennung reden zu hören. Freilich wird das Lob auch gleich etwas übertrieben, wenn Schopenhauer seinen Liebling für „vielleicht" den bedeutendsten deutschen Dichter nach Goethe erklärt. — Über

Hölty

würde Schopenhauer wohl mehr vorgebracht haben als die einzige beiläufige Erwähnung, wenn er seine mit Schopenhauers Verurteilung der „mediokren Poeten" übereinstimmende briefliche Äußerung an Voß (418) gekannt hätte: „Ich will kein Dichter sein, wenn ich kein großer Dichter sein kann. Wenn ich nichts hervorbringen kann, was die Unsterblichkeit an der Stirn trägt, so soll keine Silbe von mir gedruckt werden. Ein mittelmäßiger Dichter ist ein Unding."

Goethe

Wenn Schopenhauer stets einem Dichter so gerecht geworden wäre wie seinem Goethe, gegen dessen Schwächen er auch nicht blind ist, und wenn er seine Kritik immer in dem achtungsvollen Tone gehalten hätte, den er dem Altmeister gegenüber anschlägt, so wäre ihm oft leichter beizustimmen.. Noch manches Kritische hätte er hinzufügen können z. B. über seine weniger ausgesprochene Begabung für dramatische Wucht; nur müssen wir bedenken, daß Schopenhauer selbst, wie wir sahen, in das wahre Wesen des Dramas nicht allzutief eingedrungen ist. Anerkennenswert ist es immerhin, daß er Goethe so gut wie gar nicht durch die Brille seines Systems ansieht, sondern ihn möglichst unbefangen zu würdigen versucht. Sonst müßte er z. B. den Faust, der doch

Digitized by Google

bis zum letzten Augenblick Lebensbejahung, „strebendes Bemühen“ predigt und dies gerade zur Grundlage der „Erlösung“ macht, als Tragödie ebenso verwerfen wie etwa die Iphigenie und den Tasso, die auch friedlich-versöhnend schließen.

Um so weniger wird Schopenhauer dem anderen unserer deutschen Dichter-Dioskuren

Schiller

gerecht. Wo er ihn als einen echten Tragödiendichter lobt, geschieht es immer nur nebenbei und ziemlich kühl, ganz ohne die für Goethe verfügbare Begeisterung; der Zusammenhang all jener Stellen bleibt unberührt, wenn man das mäßige Lob streicht. Zudem sorgt er dafür, daß es niemals allzu bedeutend wird. Wenn er z. B. in der Rhetorik des Schmerzes es ganz angemessen findet, daß Thekla bei der Nachricht vom Tode Piccolominis „ihren Schmerz in jene schönen Strophen ausgießt, wodurch eben auch wir ihre Empfindung kennen lernen und mitempfinden“ (419), während bei der „wirklichen Thekla . . . ihr Schmerz sich wohl bloß in einzelnen abgebrochenen Ausrufungen und übel gewählten Worten geäußert haben“ werde, so tadelt er anderseits die bei Schiller so lebhafte Rhetorik im Drama und lobt Goethe, weil er nicht so rhetorisch sei (420). Liegt hierin schon ein gewisser Widerspruch, so ist es ein noch größerer, wenn Schopenhauer (421) den Dichter tadelt, daß seine Dramengestalten allzusehr von Kants Philosophie durchsetzt seien, wodurch sie vor lauter Reflexion ihre dramatische Unmittelbarkeit und damit auch ihre dramatische Wirkung verlören. Und doch fordert er selbst (422), daß der dramatische Dichter die Idee der Menschheit als die höchste Objektivierung des Willens in seinen Personen darstellen solle. Während er bei Goethe die Brille des Systems absetzt, um loben zu können, tut er es hier, um zu tadeln. Und wenn er sie aufsetzt, um einmal zu loben, so ist das Lob gewöhnlich objektiv unzutreffend. Das sahen wir schon, als er Stellung zu der tragischen Wirkung von einzelnen schillerschen Dramen nahm, das ist auch bei seiner Würdigung des Ganges nach dem Eisenhammer der Fall. Wenn der Hauptvorzug des Gedichts wirklich darin bestände, daß Fridolins zufällige Verzögerung bei der Messe, die dem Ganzen

Digitized by Google

eine andere Wendung gibt, das Gedicht zu einem „sehr treffenden typischen Beispiel von transzendentalem Fatalismus“ machte, so wäre es besser gewesen, Schiller hätte das Gedicht wie der gellertsche Maler seinen Kriegsgott vor der Veröffentlichung vernichtet. Daß Schopenhauer Schillers unbestreitbares Verdienst in der wirkungsvollen Erfindung, Ausgestaltung, Steigerung und dem Abschluß der dramatischen Handlung gar nicht richtig einzuschätzen vermochte, haben wir bereits angedeutet. Es muß auch auffallen, daß er auf Schillers ästhetische Schriften nicht ein einziges Mal eingeht, so oft er bei seiner Kunsttheorie dazu Veranlassung gehabt hätte, da Schillers Kunstlehre sich mit der seinigen vielfach berührt, wie Presber (423) nachgewiesen hat, und da er anderseits aus Schillers Darlegungen nicht weniges hätte lernen und so seine eigenen bereichern und berichtigen können.

Der Gesamteindruck, den Schopenhauers Kritik an Schiller macht, läßt sich dahin zusammenfassen, daß der Philosoph sich der Größe des Dichters nicht entziehen kann, aber die Anerkennung nicht mit ganzem Herzen zollt, weil er für den Poeten, wie für den Menschen keine Sympathie empfand.

Voß

Daß der treffliche Übersetzer Homers, den Schopenhauer so hoch verehrt, der Verfasser der Luise und des Siebzigsten Geburtstags, von ihm nur als Autor des Liedes vom abstürzenden Bleidecker herangeholt wird (424), wäre mehr als wunderbar, wenn er es, wie wir sahen, nicht mit anderen Dichtern ähnlich machte.

Hebel

Ähnlich ergeht es Hebel, dessen echte Volkspoesie Schopenhauer doch eigentlich sympathisch sein müßte. Statt dessen wird nur sein Ausspruch aus den alemannischen Gedichten zitiert (425), es müsse irgend eine bessere Zukunft für uns sein, sonst wäre das Abendrot nicht so schön. Damit ist für die Charakteristik des Dichters so gut wie nichts gewonnen.

Iffland und **Kotzebue**

Der kleine Tadel, daß bei Iffland zuviel edelmütige Charaktere vorkämen, will nichts besagen gegenüber der Wärme, mit der sich Schopenhauer für des Dichters herzlich unbedeutende

Digitized by Google

Stücke ins Zeug legt. Jedenfalls ist es gegenüber einem Iffland und Kotzebue nicht mehr stichhaltig, wenn Gwinner (426) sagt, Schopenhauer habe Dichter zweiten und dritten Ranges gar nicht gelesen; sie hätten der Mühe nicht verlohnt. Unmöglich hat Schopenhauer diese Vielschreiber als Dichter ersten Ranges betrachtet.

Jean Paul

Daß Schopenhauer seinen Liebling überschätzt, wenn er ihn für ein Genie und Goethe ebenbürtig hält, liegt auf der Hand. Nur ganz schonend gibt er zu, daß der Vielgewandte auch manches Wertlose um des Honorars willen geschrieben habe, und wenn er seine und Kants Theorie des Lächerlichen nicht billigt, so gleitet er darüber hinweg mit der sanften Bemerkung, daß die praktische Anwendung der Theorie ohnehin jeden von ihrer Unzulänglichkeit überzeuge (427). Später aber bekennt er sich (428) dann selbst dazu! Man fühlt aus allen Worten Schopenhauers die innere Sympathie heraus, die ihn mit Jean Paul verbindet, und daß dieser des Philosophen Hauptwerk lobend besprochen, ist gewiß nicht der Grund für seine Zuneigung, ihr jedoch auch nicht schädlich gewesen.

Die Schlegel

Das Lob des älteren Schlegel erscheint zu wenig tief begründet, der Tadel wider den jüngeren schweigt sich über seine dichterischen und ästhetischen Verdienste aus und reibt sich nur an seinem angeblichen Obskurantismus. Das ist keine sachliche Kritik!

Zacharias Werner

hat als Jugendfreund Schopenhauers eine gewisse Aussicht auf milde Beurteilung von vornherein. Daß aber seine Dramen trotz ihrer subjektiven Färbung besser als alles seitdem in dieser Art geleistete seien, ist wieder einmal eine rechte Übertreibung.

Mahlmann und **Tieck**

erfahren gar keine eingehendere Würdigung, Schopenhauer zitiert sie nur nebenbei zustimmend.

Raupach und **Uhland**

Diese unsere Zusammenstellung erscheint lächerlich, sie mag

Digitized by Google

aber dazu dienen, die Parteilichkeit Schopenhauers zu kennzeichnen. Der unbedeutende Komödienschreiber sieht sich gegen strenge Urteile in Schutz genommen und gelobt, dem echten Dichter Uhland wird dagegen Verfertigung schlechter, geschmackloser Balladen vorgeworfen, und nur voller Hohn nennt Schopenhauer ihn einen „großen Dichter", wie den gehaßten Hegel einen „großen Philosophen" — vielleicht, weil beide zu den Professoren gehörten, und ein Professor ist für Schopenhauer ein rotes Tuch.

Kerner

kommt dagegen sehr glimpflich weg, und obwohl Schopenhauer ihm Leichtgläubigkeit (429) vorwirft, ist seine „Seherin von Prevorst" ein ebenso berühmtes wie sorgfältig beobachtetes (!) Buch.

Brentano und **Arnim**

Wenn auch Schopenhauer zweimal ihr Wunderhorn höchst trefflich nennt, so ist das zwar eine billige Zensur, aber keine Charakteristik.

Heine

Das Urteil über Heine ist von Schopenhauers Abneigung gegen die Juden angesteckt. Kein unbefangener Beurteiler wird in Heines Lyrik jüdische Schamlosigkeit finden, eher gegen Schopenhauer die Naivität des heineschen Genius leugnen.

Saphir

wird merkwürdigerweise nur mit ein paar flachen Wortwitzen angeführt, die Schopenhauer vielleicht einmal gelegentlich in der Zeitung gelesen hat.

Feuchtersleben

wird auch nur zitiert, wo unserem Autor ein paar Verse von ihm als Belegstellen gefallen. Eine wirkliche Würdigung seiner Poesie fehlt hier wie leider so oft.

Die Urteile über die **französischen** Poeten sind an Wert ebenso verschieden wie die über antike und deutsche Dichter. Wir können uns hier etwas kürzer fassen, da nur einige der schopenhauerschen Urteil ebemerkenswert sind. In vielen Fällen, so bei Anführung von **Rabelais, Lamartine, George Sand, Eugen Sue,** wird ein Wort zitiert oder ein kurzes Urteil ohne Begründung ausgesprochen, von **Mme. de Staël** lediglich ihr nicht

Digitized by Google

zur Poesie gehöriges Buch De l'Allemagne erwähnt. Von **Racine** findet sich, wie bereits bemerkt, seltsamerweise ein Zitat oder eine auch noch so kurze Würdigung nicht. Auch die zustimmende Anführung **Boileaus** liefert von seiner Dichtungsart keine Vorstellung.

Corneilles Cid erntet das Lob einer „Mustertragödie", das aber wieder eingeschränkt wird durch den Hinweis, daß der tragische Ausgang fehle. Die Bemerkung über den Ehrbegriff ist an sich treffend, aber sie gibt von dem Wesen des Stücks kein Bild. Wenn man an die feinen Analysen französischer Stücke in Lessings Dramaturgie denkt, so empfindet man das Unzureichende der Aphorismen Schopenhauers erst deutlich.

Wenn **Lesages** Romane, die Schopenhauer gleich vielen anderen fälschlich für Übersetzungen spanischer Originale ansieht, für nahezu die einzigen der Jugend zuträglichen hält, weil sie im Gegensatz zu der großen Menge der sonstigen Machwerke ihrer Gattung ein genaues Weltbild, eine richtige Lebensansicht bieten, zumal der Gil Blas, — so ist das an sich nicht unrichtig, nur wieder in dieser Ausschließlichkeit übertrieben.

Ähnlich wie Goethe genießt **Voltaire** Schopenhauers höchste Verehrung. Nur als Philosophen schätzt er ihn minder hoch, weil er, um mit Kant zu reden, mehr vernünftle, als wirklich philosophiere. Schopenhauers Überschätzung des Mahomet und des Tancred haben wir bereits gedacht. Wenn er Voltaires Candide für „unsterblich" hält, so geschieht es im Grunde nur, weil ihm der ziemlich schwache satirische Roman dadurch sympathisch ist, daß er gegen den Optimismus überhaupt und im besonderen gegen die Theorie von dieser Welt als der bestmöglichen einen scherzhaften Krieg führt. Gegenüber Lessings sorgfältiger Zerfaserung der pomphaften Dramen Voltaires muten diese diktatorischen und apodiktischen Lobhudelungen des „großen, edlen" Voltaires, dieses zu den „eminentesten und unbefangensten Köpfen" gehörigen, „herrlichen unsterblichen Dichterphilosophen" beinahe komisch an. Aber der Mann ist geistreich, „heiter und liebenswürdig", oft auch sarkastisch und satirisch, ein Pfaffenfeind, spöttelt über allerhand, was andere achten, und hängt sich zuweilen ein pessimistisches Mäntelchen um, — das genügt

Digitized by Google

für Schopenhauer, um Écrasez l'infâme auf seinen Hausaltar zu stellen.

Diderot wird von Schopenhauer mit Recht geschätzt, nur hätten, um sein Lob zu begründen, andere seiner Werke, namentlich die dramatischen, mehr herangezogen und ausführlicher analysiert werden sollen.

Wenn von **Victor Hugo** Notredame gelegentlich erwähnt (430), sonst aber (431) nur noch gesagt wird, daß er zu jenen Autoren gehöre, die durch das Geldverdienen verdorben seien, so wird mancher aus der großen Schar seiner Verehrer diese Bemerkungen dürftig und unangebracht finden.

Von den **Engländern**

wird über **Butler, Swift, Pope, Campbell** wirklich charakteristisches nicht vorgebracht, wir müssen uns vielmehr mit einem gelegentlichen Zitate begnügen; bei Pope hätte wenigstens daran erinnert werden können, daß er wie später Lessing tapfer gegen die „unkünstlerische deskriptive Dichterei" vorging. Bei **Wordsworth** ist die allgemeine Note „mediokrer Poet" um so dürftiger, als Schopenhauer den Engländern Niederträchtigkeit, Borniertheit und Pfaffenknechtschaft vorwirft, weil sie dem Dichter in der Westminsterabtei ein Denkmal gesetzt haben, das einem Byron versagt blieb. Angesichts so heftiger Verurteilung wären ein paar Gründe um so nötiger gewesen, als Schopenhauer ihn anderweitig zitiert, was ja bei ihm immer eine gewisse Anerkennung bedeutet.

Shakspere wird von Schopenhauer mit einer Verehrung genannt, die er sonst nur noch für Goethe zeigt, und abgesehen von der schon früher berichtigten Ansicht über die Grundtendenz der Dramen Shaksperes können wir seinem Urteil über den großen Briten durchaus beipflichten. Vielfach stimmt er hier mit Lessings Ansichten überein. Was er über die Szenen bei Shakspere sagt, die mit der Handlung zwar nicht in notwendigem Zusammenhange stehen, aber doch für das genauere Verständnis der handelnden Personen förderlich sind, erinnert an Lessings Ausspruch, daß man den Personen Shaksperes, auch wenn sie nicht zur Sache sprechen, doch gern

Digitized by Google

noch recht lange zuhören möchte. Und das hohe Lob, das Schopenhauer dem Dramatiker Shakspere zollt, stimmt mit Lessings Urteil (432) überein: „Shakspere ist in allen wesentlichen Stücken des Dramas ein vollkommenes Muster."

Schopenhauers Tadel wider **Samuel Johnson**, der in Shaksperes Dramen die poetische Gerechtigkeit vermißte, ist an sich berechtigt, geht aber nach der falschen Richtung. Er gibt jenem Kritiker zu, daß sie bei Shakspere fehle, stellt aber fest, daß sie auch gar nicht nötig, nein schädlich für die Tragödie sei, — während er, wie bereits dargetan wurde, umgekehrt hätte nachweisen sollen, daß bei Shakspere jene Gerechtigkeit tatsächlich vorhanden ist.

Bei **Milton** ist Schopenhauers Bemerkung über die durch Versagen der poetischen Inspiration und das Vorherrschen verstandesmäßiger Reflexion entstandenen und stehengebliebenen nüchternen, ja schalen und langweiligen Stellen im Paradise Lost wohl richtig, aber nicht ausreichend. Ein Werk, das von einem Lessing als „die erste Epopöe nach dem Homer" (433) bezeichnet wird, hatte Anspruch auf genauere Würdigung, und wäre es auch nur eine so kleine, aber feine ästhetische Bemerkung wie die Lessings, daß Miltons äußere Blindheit sein inneres Auge desto mehr geschärft und die Anschaulichkeit der Darstellung (ebenso wie beim blinden Homer) gefördert habe, daß sie aber anderseits gelegentlich Ursache eines unmöglichen Bildes geworden sei wie von dem Finsternis ausstrahlenden Feuer.

Die Urteile Schopenhauers über **Sterne**, **Shenstone**, **Goldsmith** und den besonders hochgeschätzten **Scott** erscheinen angebracht.

Die absprechenden Stellen, die sich neben der im allgemeinen zutreffenden schönen Würdigung **Byrons** finden, sind vielleicht auf einen Rest persönlicher Mißstimmung gegen den „poeta inglese" zurückzuführen, den Schopenhauer in Venedig deshalb nicht aufsuchte, weil er in ihm einen Nebenbuhler vermutete (434). Wenn er sich gegen Byrons allzustarke Subjektivität wendet, so tritt gerade in seinen tadelnden Worten dieselbe Subjektivität deutlich hervor.

Digitized by Google

wird **Dante** der Hauptsache nach feinsinnig gewürdigt. Nur wo sich Schopenhauer über „die empörende Seite der christlichen Mythologie", über die „unerhörte Grausamkeit" des geschilderten Gottes sowie über den „Sklavensinn" Dantes und Vergils und über Dantes „Schuftigkeit" gegen die Verdammten entrüstet, gilt der Spruch: qui se fâche, a tort. Ebenso ist es schwerlich richtig, daß Dante mit der grausigen Schilderung des Inferno eine geheime Satire auf die göttliche Weltordnung bezweckt habe. Dagegen spricht schon das Purgatorio und vor allem das Paradiso sowie die überall hervortretende Demut (Schopenhauers „Sklavensinn") vor dem Willen Gottes. Daß der auf alle drei Teile bezügliche Titel „Divina Commedia" nicht lediglich wegen der Schrecken des Inferno sie als ein Lustspiel für die grausame Gottheit bezeichnen will oder kann, leuchtet von selbst ein, und auch Schopenhauer wußte, daß „commedia" bei Dante ein „Schauspiel" bedeuten soll, das nicht von menschlichen, sondern von übermenschlichen Dingen (daher „divina") handelt; gebraucht er doch selbst für das Schauspiel den Ausdruck „Komödie".

Widmet Schopenhauer dem Sänger der Beatrice gebührende Bewunderung, so gehört seinem „vielgeliebten **Petrarca**" sein Herz.[1]) Trotzdem kann die schöne Würdigung, die er dem Poeten angedeihen läßt, auch vor dem kritischen Kopfe bestehen. Das Urteil über **Boccaccios** Dekameron (436) befaßt sich mit seiner poetischen Seite nicht, auch von **Macchiavelli** wird der eine Komödienvers nur als philosophischer Beleg angezogen; wenn **Ariosts** Dichtung gar mit der Bezeichnung „phantastische Possen" abgetan wird, so ist dies um so ungerechter, als **Bronzinos** spaßige, aber doch unbedeutende Epistel Über den Lärm die Zensur „schön" erhält. Ebenso wird **Gozzi** ziemlich

[1]) Eins der mittelmäßigen, wenn auch gutgemeinten Epigramme (435) des Pastors Carl Grimm aus Kloppenheim, von dem im schopenhauerschen Briefwechsel mehrfach die Rede ist, lautet:

Auf Schopenhauer.

Wollt in sein Herz ihr blicken, so wisset, der sanfte Petrarca
Ist der Dichter, der ihm Freund ist und Liebling zugleich.

Digitized by Google

günstig behandelt, während das Urteil über **Tasso** seinen poetischen Verdiensten keineswegs gerecht wird. — Täte es ein anderer, so würde Schopenhauer es gewiß „empörend" finden, daß von einem Poeten wie **Alfieri** außer der trockenen Einordnung unter die genialen Naturen (437) nur noch erwähnt wird, daß er Euklids vierten Lehrsatz nicht begreifen konnte (438). **Manzonis** kurze Erwähnung (439) ist belanglos.

Angesichts der Vernachlässigung wirklich bedeutender Dichter Italiens ist die übertriebene Lobhudelung **Romanis** und seines Librettos zur Norma merkwürdig genug.

Daß ihm bei **Leopardi**, den er als Schriftsteller schätzt und liebt, die Prosawerke besser als die Gedichte gefallen, ist Geschmacksache und hat wohl seinen Grund vornehmlich darin, daß sich in den Prosaschriften mehr pessimistische Gedanken finden als in den Gedichten.

Von den **Spaniern**

findet **Cervantes** gerechte, **Calderon** sowie **Gracian** begeisterte Beurteilung; die freundlichen Erwähnungen von **Mateo Aleman, Yriarte** und **Moratin** sind ihrer Bedeutung angemessen. — Der Portugiese **Camöens** wird als Dichter überhaupt nicht gewürdigt (440).

Über die **Inder**

und ihre Dichtungen erhalten wir, obgleich sie Schopenhauer in weitem Umfange kannte, und die darin sich findenden Anschauungen auf seine eigenen sehr großen Einfluß ausübten, dennoch nur ziemlich an der Oberfläche bleibende, wenn auch günstige Urteile, keine eingehenderen Würdigungen. Allerdings sind die Bemerkungen Schopenhauers über **chinesische, arabische** und **persische** Literaturprodukte noch viel dürftiger.

Fassen wir das Gesamtergebnis der Kritik Schopenhauers an den Dichtern zusammen, so finden wir, daß er sich fast nie zu einer sorgfältigen Analyse eines Dichterwerkes Zeit und Mühe nimmt. Er gibt meist nur Totaleindrücke wieder, die er empfangen hat; diese beruhen aber gewöhnlich bloß auf einzelnen für ihn interessanten Zügen und fallen daher oft genug unrichtig aus. Nur bei seinen Lieblingen macht er eine Ausnahme; jedoch

Digitized by Google

können auch hier apodiktische oder mindestens assertorische Behauptungen eine besonnene Untersuchung des Dichter- und Dichtungswertes nicht ersetzen. Es ist wahr, viele seiner Urteile dieser Art werden beiläufig bei Gelegenheit abgegeben; wenn man aber bedenkt, wie z. B. Lessing auch in solchen Fällen bemüht ist, wenigstens ein paar schlagende Hauptgründe für seine Ansicht vorzubringen und selbst in nebensächlichen Fällen oft eine halbe Seite oder mehr Raum opfert, nur um seine Behauptung, zumal wenn sie absprechend ist, nicht ohne Nachweis zu lassen, so finden wir Schopenhauers Art vielfach geradezu leichtfertig. Zudem zeigen die Widersprüche in der Beurteilung desselben Autors, die sich nicht selten ohne erheblichen zeitlichen Zwischenraum finden, daß manche seiner Verdikte weniger sorgfältiger Prüfung, als gelegentlicher Stimmung entsprungen sind, und mitunter scheinen sogar nicht einmal nur theoretische, sondern persönliche Vorurteile und Launen mitzusprechen. Nicht mit Unrecht sagt Haym (441) von Schopenhauer: „Den Kunstwerken gegenüber fehlte es ihm von Hause aus an dem Sinn eindringender Anschauung. . . . Ein allzuzeitig versteiftes . . . Genie, ist er doppelt fertig mit dem Moment, wo sein System fertig geworden." Er vermochte es gleich wenig, sich den Menschen, wie den Geisteswerken anderer unparteiisch gegenüberzustellen und ganz unbefangen hinzugeben.

4. Einflüsse auf Schopenhauers Theorie

Schopenhauer war ein zu origineller Denker, um von anderen Gedanken einfach zu entleihen. Er rühmt sich vielmehr selbst, stets eigene Gedanken zu haben und zu sagen.

Dennoch lassen sich einige fremde Einflüsse auf seine poetische Theorie und Kritik feststellen.

a) Platon

Schopenhauers Kunstlehre fußt zum guten Teil auf der platonischen Ideenlehre, eine Tatsache, mit der er nicht hinterm Berge hält. „Ich bekenne, das Beste meiner eigenen Ent-

Digitized by Google

wicklung — nächst dem Eindrucke der anschaulichen Welt sowohl dem der Werke Kants als dem der heiligen Schriften der Hindu — dem Platon zu verdanken. — Ich gestehe übrigens, daß ich nicht glaube, daß meine Lehre je hätte entstehen können, ehe die Upanischaden, Platon und Kant ihre Strahlen zugleich in eines Menschen Geist werfen konnten" (442).

Harmonie und Ebenmaß, Einheit und Einheitlichkeit sind die vier Elemente des Schönen, die Platon aufzeigt. Platon, der im Staate das gewöhnliche Weltgetriebe als ein elendes Schattenspiel im Vergleich zum Leben in der Idee hinstellt, der alles mißachtet, was nicht an der Idee teilhat oder zu ihr hinstrebt, der im Gastmahl Himmel und Erde durch die Liebe verbindet, der ist auch anderseits Grieche genug, um überall und auf allen Gebieten nach Schönheit auszuschauen, wo andere allein nach dem Zweck der Dinge fragen und dem Schönen nur ein begrenztes Gebiet gönnen möchten. Sicherlich haben diese Gedanken auf Schopenhauer ihre Wirkung nicht verfehlt. Auch er sieht das Objekt der Kunst nie in einer einzelnen Erscheinung, sondern allein in der Idee. Nicht unter den Individuen, aus denen die Idee, weil und solange wir selbst Individuen sind, nur undeutlich zu uns spricht, darf die Kunst den würdigen Vorwurf ihres Wirkens suchen, sondern einzig und allein in dem Reiche des vom Willen gesonderten Intellektes, auf dem Gebiet reiner Anschauung.

Freilich besteht (443) ein großer Unterschied zwischen dem Schönheitsbegriff Platons und dem Schopenhauers. Platon forscht nach den objektiven, Schopenhauer nach den subjektiven Bedingungen der Schönheit. Platon lehrt eine mannigfache Welt von gradmäßig verschiedenen häßlichen und schönen Dingen; Schopenhauer erkennt nur eine einförmige Welt unschöner Dinge oder gleichschöner Ideen an, diese in der ästhetischen, jene in der gewöhnlichen Betrachtung. Übrigens ist die Idee bei Schopenhauer doch schließlich nur eine Vorstellung, etwas Bedingtes, während die Idee bei Platon etwas Unbedingtes ist; diese ohne ein Subjekt des Erkennens daseiend, jene eines Trägers der Vorstellung bedürftig. Die Idee Schopenhauers ist etwas Sekundäres als erste Objektivationsstufe des Willens.

Digitized by Google

Die Idee, wie sie Platon versteht, ist das Ursprüngliche, Ewigseiende, Absolute, das den notwendigen Grund alles Seins und Werdens bildet.

In der ganzen Lehre vom ästhetischen Eindruck sehen wir die Wege beider Philosophen hier und da eine kleine Strecke nebeneinander hergehen, sich noch häufiger durchkreuzen und doch zuletzt wieder zusammentreffen; sie trennen sich aber beinahe vollends in der Lehre vom künstlerischen Schaffen und von der Kunst.

Das Schaffen geht in einem ekstatischen, den Gesetzen menschlicher Besonnenheit entrückten Zustande vor sich, den Platon Wahnsinn nennt. Der Besitz jenes Vermögens, das (444) auf die Erfassung der Bilder der Dinge geht, — macht den Künstler aus, unter dem Platon übrigens fast stets den Dichter versteht. Der Künstler strebt weder nach philosophischer, noch nach wissenschaftlicher Erkenntnis, weder nach Weltklugheit, noch nach Weltkenntnis, sondern ausnahmslos nach Erfassung der Formen. Platon schätzt den Dichter, der ihm (445) lediglich ein Nachahmer ist, deshalb auch ziemlich gering ein. Anstatt dem Wesen der Dinge seinen Geist zuzuwenden, ergötzt er sich am Schein. Er äfft die Leidenschaften der Menschen und das Wechselvolle der Welt nach. Er ist kenntnislos und redet doch über alles mit. Er spricht mit gleichem Unvermögen über Krieg, Belagerung und Staatsverfassung und, ohne imstande zu sein, Wahrheit von Lüge zu unterscheiden, verbreitet er auch noch — schmachvoll genug — unwürdige Vorstellungen über die Gottheit. Er buhlt um die Gunst der Menge. Wüßte er etwas Gescheiteres, besäße er nützlichere Fähigkeiten, so würde er sicherlich kein Dichter sein wollen. Nur von den Gestalten der Dinge, vom Äußerlichen, wird die Seele des Dichters gefesselt; um ihr inneres Wesen, um ihre Bedeutung und Geltung kümmert er sich wenig oder gar nicht. Der Schaffenstrieb erwacht, und im Zustande des Wahnsinns bringt er Neues hervor.

Man sieht, die produktive Phantasie findet bei Platon keinen Platz.

Digitized by Google

Solchen Anschauungen gegenüber fragt man sich allerdings nicht ohne Verwunderung, wie ein sonst so wenig autoritätsgläubiger Schriftsteller wie Hasbach (446) sagen kann, „daß die platonische Lehre das Wesen der Kunst richtiger erfaßt als die schopenhauersche".

Wir haben gesehen, wie ungemein lichtvoller, verständiger und psychologisch feiner die Anschauungen Schopenhauers sind.

b) Kant

Über den unmittelbaren Einfluß, den die Philosophie Kants auf Schopenhauer ausübte, hat dieser selbst keinen Zweifel gelassen. Besonders in der Erkenntnistheorie und Metaphysik ist Schopenhauer der erste, der unumwunden zugibt, daß seine Lehre eine Fortbildung der Lehre Kants darstelle; ein Geständnis, das er in seinen Schriften öfter wiederholt (447). Ja er erklärt sogar die Bekanntschaft mit den Hauptschriften des großen philosophischen Reformators für die unerläßliche Vorbedingung zum Verständnis seiner eigenen Lehre (448). Ähnlich wie Fichte behauptet auch er: „Kant ist mit seinem Denken nicht zu Ende gekommen; ich habe bloß seine Sache durchgeführt."

Wie weit Schopenhauer Kant in seinem Sinne verstanden, und wie weit er ihn subjektiv ausgelegt hat, fällt außerhalb des Rahmens unserer Arbeit (449). Hier sei nur die Stellung, welche Schopenhauers Ästhetik zu der Kants einnimmt, skizziert. Und hier, in der Ästhetik, glaubt Schopenhauer vollkommen aus sich selbst gewachsen zu sein, und er leugnet geradezu, auf den Schultern Kants zu stehen. Für die Kritik der Urteilskraft, jenes Werk, in dem Kant die ästhetischen Probleme allerdings mit einer bei ihm ungewohnten Kühle und Herablassung behandelt, hat Schopenhauer, der für die Kunst und insbesondere für die Dichtkunst ein äußerst eindrucksvolles Organ besaß und vom Schönen und Erhabenen trotz aller psychologischen Analyse nur im Tone höchster Begeisterung sprechen konnte, manches Wort der Geringschätzung. „Fast ebenso könnte ein höchst verständiger Blinder aus genauen Aussagen, die er über die

Digitized by Google

Farben hörte, eine Theorie kombinieren“ (450). Schopenhauer weiß für diese Gefühlskälte Kants in Kunstdingen nur die Entschuldigung und Erklärung, daß der Philosoph, der nie über Königsbergs Grenzen hinausgekommen ist, in Wirklichkeit keine Gelegenheit gehabt habe, ein Kunstwerk zu sehen; „sogar von seinem sowohl im Jahrhundert als in der Nation allein ihm an die Seite zu stellenden Riesenbruder Goethe“ (451) scheine Kant keine Kunde gehabt zu haben.

Wir wissen aber heute, einen wie großen Einfluß die ästhetischen Erörterungen in der Kritik der Urteilskraft auf die Fortbildung der ästhetischen Wissenschaft, vor allem auf die großen schaffensfreudigen Künstler selbst ausgeübt haben, und wir schätzen auch die anerkennenden Worte Goethes, er sei der Kritik der Urteilskraft eine höchst freudige Epoche seines Lebens schuldig. Schiller suchte gleichfalls Trost und Erholung in Kants Kritik. 1791 schreibt er von ihr: „Sie reißt mich hin durch ihren lichtvollen, geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beigebracht, mich nach und nach in Kants Philosophie hineinzuarbeiten.“

Genug, Schopenhauer schien so sehr in Kants ästhetischen Grundprinzipien aufgegangen zu sein, daß er das kantische Element in seinen eigenen ästhetischen Untersuchungen gar nicht mehr gewahr wurde oder herauserkannte, so sehr hatte er es sich zu seinem geistigen Eigentum verarbeitet. Dessenungeachtet ist der Einfluß Kants unverkennbar.

Bei Schopenhaner ist die Idee, bei Kant die Urteilskraft das Prinzip der Ästhetik; jener analysiert den gesamten Bewußtseinszustand während der ästhetischen Anschauung, dieser die ästhetischen Urteile; in der Aufgabe aber, die Schopenhauer dem Ästhetischen durch seine Stellung zwischen dem Ansich der Dinge und den Erscheinungen erteilt, ist er von Kant abhängig.

Die Frage, wie es möglich ist, daß ein Lustgefühl, wie es die ästhetische Anschauung begleitet, als allgemeingültig beurteilt werden könne, ist das Rätsel, das Kant lösen will. Schopenhauer bedeutet insofern einen Rückschritt gegen Kant, als dieser ausdrücklich vom Gefühl des Schönen spricht, während Schopenhauer alle ästhetische Lust auf Erkenntnis zurückführt.

Digitized by Google

Die Abweichung läßt sich wohl dadurch erklären, daß Schopenhauer sich genötigt sah, in seinem pessimistischen System die Passivität des ästhetischen Lustgefühls zu verneinen. Er entkräftet den Einwand, daß keine Seelentätigkeit, am wenigsten die der Lust, ohne Mitarbeit des Willens möglich ist, indem er bemerkt: „Wollte man etwa einwenden, daß dann (beim Eintritt der Willenslosigkeit) auch die Möglichkeit der Freude aufgehoben wäre, so ist man zu erinnern, daß . . . das Glück, die Befriedigung, negativer Natur, nämlich bloß das Ende eines Leidens, der Schmerz hingegen das Positive ist."

Vor allem aber stimmen Kant und Schopenhauer — äußerlich wenigstens — in der Ansicht von der Interesselosigkeit der ästhetischen Anschauung überein. Allerdings bleibt die Übereinstimmung auch nur darauf beschränkt: Begründung und Folgerungen sind durchaus verschieden. Bei Kant entsteht ein ästhetisches Wohlgefallen oder m. a. W. erweckt die gegebene Vorstellung Lustgefühl, trotzdem der Wille schweigt, bei Schopenhauer, weil der Wille schweigt. Bei Kant besagt der Vorgang weiter nichts, als daß auch ohne Mitwirkung des Willensvermögens eine gewisse Klasse von Vorstellungen zustande kommt, bei Schopenhauer liegt in der hier ermöglichten Emanzipation des vom Willen geknechteten Intellekts eine Wiederherstellung des eigentlichen Wesens des Menschen; hier hat also der ästhetische Genuß eine ganz ungemeine Bedeutung (452).

Was Kant erkenntnistheoretisch ausdrückt, überträgt Schopenhauer auf das Gebiet der Metaphysik, und er bringt es in Zusammenhang mit den Grundgedanken seines Systems.

c) Goethe

Der Einfluß Goethes auf Schopenhauer läßt sich mannigfach erweisen.

Zunächst (453) muß daran erinnert werden, daß beide im engsten persönlichen Verkehr gestanden haben und zwar zu einer Zeit, wo der „junge Schopenhauer" erst seine Gedankenwelt auf-

Digitized by Google

bauen sollte, während sich Goethes Weltanschauung längst abgeklärt hatte.

Der Verkehr mit Goethes machtvoller Persönlichkeit war für Schopenhauer während seines Weimarer Aufenthalts umsomehr ein bedeutsamer Anhalt, je weniger ihm die übrige Gesellschaft behagte, je mehr sich insbesondere das Zerwürfnis mit seiner Mutter vollzog. In Goethe sah Schopenhauer das Bild eines vollkommenen Menschen. Wie ihn Kant durch seine Schriften anzog, so faszinierte ihn Goethes Persönlichkeit. Mit Andacht und Staunen blickt er zu ihm auf. Wir sahen bereits, daß er vorzugsweise von sich und Goethes Erscheinung den Begriff der Genialität sohöpft. Von Goethe empfängt er auch jenes innige Verständnis einer rein objektiven Auffassung der Dinge, wie er sie so meisterhaft darzustellen weiß; denn das ruhige, leidenschaftslose Genießen des Schönen ist ein echt goethescher Zug. Auch übt die poetische Sinnigkeit der Naturanschauung Goethes einen starken Eindruck auf ihn aus, und sie wurde ein gutes Gegengewicht gegen seine subjektivistischen Anschauungen.

Die Einwirkung Goethes auf Schopenhauer ist in erster Linie formaler Art. In allen seinen Forschungen hatte Goethe immer auf anschauliche Erkenntnis besonderes Gewicht gelegt, und er warnt deshalb geradezu vor einer begrifflichen Verarbeitung der Wahrnehmungsdaten, die nur Irrtümer im Gefolge habe. Auch Schopenhauer sucht die Quelle des Irrtums aller transzendenten Systeme darin, daß sie auf begriffliche und nicht auf rein anschauliche Erkenntnis gegründet seien wie seine eigene Philosophie. Dieses Positive seiner Philosophie ist aber vornehmlich auf Goethes Einfluß zurückzuführen, während auf Kants Einfluß — wie wir erkannten — vor allem das Negative, Kritische in seinem System zurückgeht. „Als den eigentümlichen Charakter meines Philosophierens darf ich anführen, daß ich überall den Dingen auf den Grund zu kommen suche, indem ich nicht ablasse, sie bis auf das letzte real gegebene zu verfolgen; dies geschieht vermöge eines natürlichen Hanges, der es mir fast unmöglich macht, mich bei bloßen Begriffen, geschweige bei Worten zu beruhigen, sondern mich weiter treibt, bis ich die letzte Grundlage aller Begriffe und Sätze, die allemal anschaulich

Digitized by Google

ist, nackt vor mir habe, welche ich dann entweder als Urphänomen stehen lassen muß, womöglich aber sie noch in ihre Elemente auflöse.“ Man vergleiche damit, was Goethe in der Einleitung zur Farbenlehre sagt: „Die Phänomena bis auf ihren Urquell zu verfolgen, bis dorthin, wo sie bloß erscheinen und sind“, mit anderen Worten bis zu Schopenhauers „allemal anschaulicher Grundlage“, — so wird man finden, daß dies dasselbe Forschungsziel ist.

Besonders haben Goethes morphologische Grundanschauungen auf Schopenhauers Metaphysik den größten Einfluß gehabt. Gerade dort, wo Schopenhauer (z. B. in der Metaphysik) bewußt über Kant hinausgeht, steht er zum größten Teil unter dem Einfluß Goethes. Es ist kein Zufall, daß Schopenhauer seine Metaphysik aus den höchsten Erscheinungsweisen des Lebens erschlossen hat, denen auch Goethes Forschen in erster Reihe galt.

Die Übereinstimmung der Ideen beider ist in vielen Anschauungen geradezu auffallend. So wenn Goethe in dem Aufsatze Die Natur einmal sagt: „Die Natur spielt ein Schauspiel; ob sie es selbst sieht, wissen wir nicht, und doch spielt sie's für uns, die wir in der Ecke stehen. — Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft. Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben. — Sie spritzt ihre Geschöpfe aus dem Nichts hervor und sagt ihnen nicht, woher sie kommen, und wohin sie gehen. Sie sollen nur laufen, die Bahn kennt sie“. Das ist ganz in Schopenhauers Sinne gedacht, für den der Tod auch nur das Mittel der Natur ist, um neues Leben zu schaffen, in das der Drang zum Dasein die Geschöpfe ziellos stößt.

Allerdings fehlt es auch nicht an Gegensätzen.

Schopenhauer faßt das Leben auf als einen häßlichen Traum, Goethe dagegen glaubt an die Realität dieser Welt. „Dieser Goethe war so ganz Realist“ — sagte Schopenhauer einmal zu Frauenstädt (454), — „daß es ihm durchaus nicht in den Sinn wollte, daß die Objekte als solche nur daseien, insofern sie von dem erkennenden Subjekt vorgestellt werden. Was, sagte er mir einst, mit seinen Jupiteraugen mich anblickend, das Licht

Digitized by Google

sollte nur dasein, sofern Sie es sehen? Nein, Sie wären nicht da, wenn das Licht Sie nicht sähe!"

Wie Schopenhauer in seiner Erkenntnistheorie und Ästhetik von Kant, ist er hinsichtlich der Forschungsmethode und der dadurch gewonnenen metaphysischen Resultate vornehmlich von Goethe angeregt, und es folgt aus dieser Zwiespältigkeit der Einflüsse der grundlegende Widerspruch, der Schopenhauers Weltanschauung durchzieht, indem er als Schüler Goethes die Phänomene rein intuitiv erfassen will, an die er doch wieder Kants kritischen Maßstab legt, der sich mit der goetheschen Empirie schlecht verträgt.

Aber diese Gegensätze haben dem Verhältnisse zwischen ihm und Goethe keinen Abbruch getan. Bei Goethe läßt er, wie wir sahen, die Systembrille weg, und er gibt über ihn ein ebenso warmes wie unbefangenes Urteil ab. Trotzdem hat er im einzelnen seiner Theorie nicht viel mit Goethe gemein, dessen lebensfrohe, heitere Kunstanschauung auch mit seiner im Grunde düsteren, pessimistischen wenig zusammenstimmt.

d) Die Romantik

Die Romantiker haben mit nichten den Einfluß auf Schopenhauers poetische Theorien gehabt, den man selbst heute noch öfters annimmt. Richtig ist, daß sich zwischen seinen und Schellings — des Romantikers unter den Philosophen — Kunstanschauungen manches Übereinstimmende findet, worauf v. Mayer (455) hingewiesen hat, aber eine Abhängigkeit ist nicht festzustellen. Manche der Ähnlichkeiten folgen aus der Ähnlichkeit der philosophischen Prämissen, andere sind rein oberflächlich, und noch andere beziehen sich auf Dinge, die so ziemlich jeder sagen wird, der über Kunst und Poesie zu reden hat.

5. Die Einwirkung von Schopenhauers poetischer Theorie auf Spätere

Während Schopenhauers Weltschmerz in Poesie und Prosa Schule gemacht hat, ist ein wesentlicher Einfluß seiner poetischen Theorie auf spätere Kunst- und Poesielehren nicht nachweislich.

Digitized by Google

Dazu sind auch seine Äußerungen über Kunst, besonders über die Poesie, zu sehr über seine Werke verstreut. Man könnte aus einigen Äußerungen Hebbels, sowie Nietzsches und anderer wohl einen Einfluß von ihm herauslesen; doch ist es immerhin mißlich, Ähnlichkeiten für Abhängigkeiten zu halten.

II. Schopenhauer als Dichter beurteilt

1. Verspoesie

a) Die Originalgedichte

Daß Schopenhauer seine Jugenddichtungen der Öffentlichkeit übergab, geschah, so bescheiden er sich darüber auszusprechen scheint, doch, weil er sie für mindestens lesenswert, wenn nicht für besser hielt. Wenn wir aber ein Gesamturteil über seine dichterischen Versuche fällen sollen, müssen wir ihm zugeben (456), daß „man nicht Dichter und Philosoph zugleich sein kann", — und ein Philosoph ist Schopenhauer unbestritten.

Die vierzeilige Bruststimme ist der reine Pfefferkuchenvers, und das Gedicht an Kant, so ernst es gemeint ist, macht den Eindruck des Erkünstelten und Unwahren. Schon der zugrunde liegende Gedanke einer Himmelfahrt Kants wirkt, wenn man Schopenhauers Anschauungen kennt, um so merkwürdiger, als er vom Dichter Naturwahrheit verlangt; das aber, was er hier schildert, hat er weder geglaubt noch empfunden. Kants Tod hat keine Lücke in Schopenhauers Dasein gerissen. Das „Buch" hatte er immer schon, mit dem Philosophen aber war er persönlich nie in Verkehr getreten.

Die Oratio dominica ist nicht nur als Parodie schwach, sondern auch, wenn man sie als Huldigungsgedicht auffaßt. „Mediokrer" konnte der Gedankenausdruck schwerlich sein.

Das ausführlich wiedergegebene Nachtstück aus den nachgelassenen Paralipomena ist tatsächlich Viel Lärm um nichts. Schopenhauer tadelt an anderen, z. B. an Herder, daß sie statt

Digitized by Google

knapp mit einem sich mit drei Worten ausdrücken, und hier braucht er zu der Schilderung der einfachen Tatsache, daß er in einer stürmischen Regennacht aufwacht und sich gruselt, ausgerechnet dreißig Verszeilen. Man möchte glauben, er habe wenigstens ein poetisches Nachtbild malen wollen; aber hierfür sind die Motive zu trivial und die Reime zu elend, so daß man beinahe an eine Parodie denken könnte, wenn die Stimmung der Verse nicht dagegen spräche. Der durch Höfe, Hallen und an den Türmen stürmende Wind, der die Zinnen peitschende und im Graben plätschernde Regen, die klirrenden Fenster und Wetterfahnen (die sonst allerdings knarren), das Eulengeschrei (das des Reimes wegen „mahnt"), die im Rittersaal klappernden Panzer — ganz wie in einem Schauerroman: lauter alte Bekannte. Und die Reime hier und allerwärts! Wollte Schopenhauer entweder zeigen, wie richtig seine Ansicht von der Verwerflichkeit und Schädlichkeit des Reimes in der Poesie sei, oder hegte er diese Ansicht, weil er seine Reime kannte und fürchtete, daraufhin als „heimlicher Prosaiker" zu gelten, der zum Gedanken erst mühsam den Reim wählt (vgl. „durchreichen"), oder gar als „Pfuscher", der zum Reim den Gedanken sucht? Banalere Reime als Himmel = Gewimmel, Flug = Buch (!), Klang = lang, Leben = umgeben, Nacht = erwacht, Stürmen = Türmen, Rinnen = Zinnen, Fahnen = mahnen, Saal = Strahl (zweimal!), reichen = weichen, lag = Tag, fassen = verlassen, weit = Herrlichkeit, rufen = erschufen, Becher = Zecher, verschwunden = Stunden, Traum = kaum, Grausen = Sausen kann man kaum auffinden.

b) Die Übersetzungen in Versen

Als poetischer Übersetzer hat Schopenhauer ebenfalls wenig Glück; er ist hier meistens nicht nur heimlicher, sondern offenbarer Prosaiker. Seine Übertragung der Verse aus Viel Lärm um nichts zeigt im Vergleich mit der von Schlegel-Tieck so recht den Unterschied zwischen dem am Worte klebenden Stoppler und dem kongenialen Interpreten. Bei Butlers Zweizeiler scheint sogar ein Vokabelschnitzer vorzuliegen, indem Schopenhauer das englische still (= noch) mit „im stillen" über-

Digitized by Google

setzt. Es ist allerdings schwer, daran zu glauben, da Schopenhauer sich rühmt, so gut englisch zu sprechen, daß die Engländer ihn für einen der Ihrigen hielten (457), aber, wo es so nahe lag, zu übersetzen:

Wen man gewaltsam überzeugt,
Sich doch nicht fremder Meinung beugt.

oder:

Wer überschrien nur wird, bleibt doch
Bei seiner Meinung immer noch. —

kann man sich eines Zweifels kaum erwehren.

Die Byron-Übersetzung ist ohne das Original nicht zu verstehen, oder es wäre eine Sondererläuterung nötig. 1. Auf mich fallen = mir zuteil werden, 2. des Herzens Frische = frischer Lebensmut, Frohsinn, 3. auszieht = saugt, 4. der Honig sei der Dinge Werk = die Süßigkeit komme von außen her, 5. eigne Kraft = dein Empfindungsvermögen, dein Geschmack, 6. kann . . . verdoppeln = vermag in der Blume selbst noch einmal so viel Süßigkeit zu finden. Sinn: Die Seligkeiten dieses Lebens kann nur der genießen, der dafür noch Empfänglichkeit besitzt. — Wenn aber eine Übersetzung erst auf diese Weise oder durch Danebenhalten des Originals verständlich zu machen ist, dann hat sie ihren Beruf verfehlt.

Daß Schopenhauer bei seiner Übersetzertätigkeit unter keinem fremden Einflusse gestanden, noch durch diese Leistungen auf andere vorbildlich gewirkt hat, ist ohne weiteres klar. Bei seinen eigenen Versen ist zuweilen goethesche Färbung angedeutet z. B. in dem Ausdrucke „die Nacht durchreichen" = durch das Dunkel hindurchdringen. Solche Wendungen begegnen bei Goethe mehrfach (vgl. Faust, Auerbachs Keller: Heut sind wir ihn vorbeigereist). — Nachahmer hat Schopenhauer schwerlich erzeugt; wer ähnlich „mediokre" Verse macht, kann dies schon von Natur.

Die Gelegenheitsgedichte von Pastor Carl Grimm (dem „Evangelisten" Placidus), Jeanne Marie von la Gayette, David Asher, Adam von Doß, Eduard Grisebach u. a. (458), die der persönlichen Verehrung des Meisters Ausdruck geben, kommen hier nicht in Betracht.

Digitized by Google

2. Poetisches in Prosa

Wir haben absichtlich gleich vor die Darstellung die anerkennenden Worte von einem grundsätzlichen Gegner Schopenhauers gesetzt, um seine poetischen Prosaleistungen recht würdigen zu lassen. Als kunstreicher Sprachmeister ist er unübertrefflich, und wie in seinen Gedanken, ist er auch in seinem Stile ein Original. Dem Zauber seiner Darstellung kann sich niemand entziehen. Zum mindesten mit gleichem Recht wie man dem, der einen guten Aufsatz schreiben will, empfiehlt, zuvor einen Abschnitt Lessing zu lesen, könnte man Schopenhauer in seine Hand legen. — Auf wieviele er durch seinen meisterhaften Stil eingewirkt hat, läßt sich nicht nachprüfen. Bei Nietzsche ist ein gewisser Einfluß nicht zu verkennen.

Digitized by Google

Schlußwort

Wir sind am Schlusse unserer Arbeit. Wir haben Schopenhauers Theorie der Dichtkunst und seine Ansichten über ihr Wesen und ihren Zusammenhang mit den anderen Künsten, über den Dichter und die Dichter dargestellt und zu würdigen versucht, wir haben ihn als Vers- und Prosadichter kennen gelernt und besprochen. Wenn es uns auch nicht erspart blieb, ab und an Mängel zu entdecken und Widersprüche nachzuweisen, so müssen wir doch anerkennen, daß es immer Freude bereitet, sich in schopenhauersche Gedanken zu versenken; denn sie sind stets auf seinem Geistesboden gewachsen, keine geliehenen Treibhauspflänzchen, urwüchsig, kernig, kräftig und gekleidet in ein farbenprächtiges Gewand, das herrliche Blüten aus den Dichterwerken aller Länder, wo die Poesie je eine Heimat hatte, in verschwenderischer Fülle schmücken. Mehr als denken kann auch der Klügste nicht, und es ist, da in der Wissenschaft der Tag den Tag belehrt, für niemand eine Schande, wenn ihm auf Grund fortgeschrittenen Wissens Irrtümer nachgewiesen werden, Irrtümer, denen seine Zeit und seine Eigenart zur Entschuldigung dienen. Schopenhauer ist aber jedenfalls folgerecht zu Werke gegangen, als er es unternahm, aus seinem System heraus eine Kunsttheorie zu erphilosophieren, um sie dann (459) mit persönlicher Wärme zu erfüllen und mit Leidenschaft zu verfechten. Wir verfahren heute vielleicht nicht so widerspruchsvoll und mehr der geschichtlichen Entwicklung gemäß, aber sicherlich

Digitized by Google

minder eigenartig und aus eigener Kraft. Eduard Grisebach, der treuste seiner Jünger, singt von ihm (460):

Du hobst empor der Dinge Mayaschleier,
Den Nebelflor des Weltenzauberrings,
Du tratest kühn, der Wahrheit ernster Freier,
Mit neuer Antwort vor die alte Sphinx.

Ein Denker, der der Dinge Grund ergrübelt,
Er deucht mich wohl dem Heiligen gleich zu sein:
Was du getan, es wird dir nicht verübelt,
Als Sieger gingst du in Nirwana ein.

Digitized by Google

Quellen und Literatur

1. V 439.
2. I 281.
3. II 435 f.
4. I 285; vgl. Rudolf Presber, Arthur Schopenhauer, verglichen mit Kant und Schiller. Dissertation, Heidelberg 1892 S. 40 f.
5. I 337—340. 346.
6. II 475 f.
7. I 270 f.
8. I 272.
9. I 279 f.
10. ebenda.
11. I 252 f.
12. II 456.
13. V 100 f.
14. N. IV 110.
15. I 287 f.; vgl. II 481 f., 488.
16. I 291 f.
17. I 292.
18. ebenda.
19. I 293 f.
20. I 294 f.; II 491 f.
21. N. IV 266. — I 294.
22. II 497.
23. ebenda f.
24. I 318 f.
25. II 498.
26. I 337 f.
27. I 322.
28. II 497.
29. II 435 f.
30. II 436.
31. N. IV 395 f.
32. V 11 f.
33. IV 275.
34. I 323.
35. I 326.
36. V 98 f.
37. II 624 f.
38. II 650 f.
39. I 330.
40. ebenda f.
41. II 506.
42. I 329; vgl. Carl du Prel, Psychologie der Lyrik, Leipzig 1887, S. 13.
43. I 322 f.
44. II 504.
45. ebenda.
46. II 502.
47. II 504.
48. I 415.
49. ebenda.
50. I 332 f.
51. ebenda.
52. V 466 f.
53. V 668.
54. V 466.
55. ebenda.
56. II 507.
57. V. 633.
58. I 334.
59. ebenda.
60. II 508.
61. II 510.
62. II 509.

Digitized by Google

63. I 335 f.
64. V 71 f.
65. II 513.
66. V 466.
67. II 513.
68. II 512.
69. II 514; vgl. N. IV 269.
70. ebenda.
71. I 329.
72. III 466 f.
73. V 454.
74. II 492.
75. II 348 f.
76. V 78.
77. V 454.
78. II 499.
79. N. IV 298.
80. Kuno Fischer, Arthur Schopenhauer, Heidelberg 1898, S. 34.
81. N. IV 264; vgl. 219 f.
82. N. III 79.
83. V 470.
84. ebenda.
85. N. II 115.
86. V 470.
87. V 429.
88. I 322.
89. I 319.
90. II 697; N. IV 157.
91. II 512 f.
92. V 428.
93. N. IV 370 f.
94. I 329 f.
95. N. III 79.
96. II 670.
97. V 431.
98. V 689.
99. August Böckh, Enzyklopädie und Methodologie d. philosophischen Wissenschaften, Leipzig 1897, S. 642; — vgl. II 509 und 615.
100. II 670.
101. I 50; II 660. 691; III 619; IV 385; N. IV 317.
102. B. 232.
103. I 262.
104. N. III 114; vgl. I 336; II 496.
105. II 510.
106. August Siebenlist, Schopenhauers Philosophie der Tragödie, Preßburg 1880, S. 337.
107. II 510.
108. II 691; vgl. 509, 697.
109. V 380.
110. B. 405.
111. II 499.
112. II 480.
113. II 661.
114. II 435.
115. II 506 f.
116. N. III 79.
117. V 428.
118. II 737.
119. V 374; vgl. V 397.
120. V 464.
121. II 513.
122. IV 412 f. und V 466.
123. IV 119.
124. V 27.
125. N. IV 125.
126. II 616.
127. II 623.
128. III 137.
129. III 643.
130. V 536.
131 N. IV 287.
132. B. 253.
133. A. Harpf, Schopenhauer und Goethe, Heidelberg 1885. Franz Pfalz, Goethe und Schopenhauer, Leipzig 1888. Otto Heller, Goethe and the Philosophy of Schopenhauer, Bloomington 1897. Heinr. Döll, Goethe und Schopenhauer Berlin 1904. Vgl. auch Ernst Sauerländer, Goethes Faust und die schopenhauersche Philosophie, Frankfurt a. M. 1865.

Digitized by Google

Fritz Lemmermeyer, Der Pessimismus im Spiegel der Dichtkunst, Leipzig 1880. Th. Ribot, La philosophie de Schopenhauer. Paris 1885.

134. Siebenlist a. a. O. S. 301.
135. Wilhelm Gwinner, Schopenhauers Leben, Leipzig 1878, S. 432 f.
136. I 494, 504; N. IV 479.
137. III 463.
138. V 445.
139. N. IV 479.
140. I 670.
141. IV 202.
142. ebenda. N. IV 421.
143. I 494.
144. V 555.
145. I 332; IV 356.
146. V 470.
147. V 202 f., 469 f.
148. V 198.
149. IV 37 f.
150. N. IV 270 f.
151. VI 237.
152. N. IV 285 f.
153. ebenda.
154. V. 201, 509; N. IV 270 f., 273 f.
155. Presber a. a. O. S. 11—28.
156. Gwinner a. a. O. S. 22.
157. I 335.
158. I 336.
159. ebenda.
160. V 323.
161. V 555.
162. Julius Leopold Klein, Geschichte des Dramas, Leipzig 1876, Bd. V S. 74.
163. vgl. Schopenhauer V 78, 239.
164. V 465.
165. N. III 114.
166. II 513.
167. V 465.
168. II 513.
169. IV 26.
170. N. IV 41.
171. II 444 f.
172. vgl. noch II 449; III 340 f.
173. II 444; III 297.
174. V 276 f.
175. V 467.
176. V 530.
177. II 106.
178. N. IV 350.
179. II 617.
180. V 589.
181. III 655.
182. II 617.
183. II 690.
184. B. 122.
185. V 465.
186. V 517.
187. IV 339.
188. N. II 128.
189. I 329, 331.
190, II 109.
191. N. IV 275.
192. II 118.
193. V 482 f.
194. ebenda. 496.
195. IV 446.
196. II 725.
197. N. IV 217.
198. V 406.
199. I 337.
200. IV 424.
201. II 500.
202. V 550.
203. II 624.
204. III 620.
205. V 667 f.
206. III 459; IV 28; B. 175.
207. B. 179.
208. III 237 und 460.
209. III 216.
210. N. III 183.
211. B. 231.
212. V 323; I 335.

Digitized by Google

213. II 689, 686.
214. N. III 183.
215. N. IV 444.
216. IV. 424; N. IV 444.
217. II 564.
218. N. IV 444.
219. II 750.
220. V 588.
221. II 78.
222. II 508.
223. I 298.
224. II 348.
225. IV 505; V 239 f.
226. N. IV 271.
227. N. IV 269.
228. N. IV 398, 488.
229. I 262.
230. II 510.
231. IV 414; B. 282.
232. II 510.
233. II 479 f., 508; IV 441 f., 505; V 445 u. v. a.
234. II 480.
235. II 512 f.
236. II 499.
237. V 489 f.
238. IV 307.
239. V 482.
240. V 484.
241. N. IV 206.
242. N. IV 286.
243. I 335.
244. V 489; N. IV 247.
245. II 505 f.
246. II 480.
247. V 466 f.
248. V 27.
249. N. IV 274.
250. N. IV 334.
251. V 668.
252. IV 307.
253. N. IV 396.
254. II 677.
255. V 467.
256. III 467.
257. IV 462.
258. V 225.
259. V 668.
260. II 616 f.
261. V 482.
262. VI 192.
263. II 508.
264. V 470.
265. II 689 f.
266. N. IV 234.
267. III 438.
268. I 420 f.
269. N. IV 391.
270. II 146.
271. N. IV 391 f.
272. V 467 f.
273. V 468 f.
274. Dante, Divina Commedia, C. 14, V. 70; C. 31, V. 92.
275. Dante a. a. O. C. 6, V 118.
276. Dante a. a. O. C. 33, V 109—150.
277. V 469.
278. ebenda.
279. V 470.
280. II 648 f.
281. II 654 f.
282. ebenda.
283. I 508.
284. V 242.
285. V 405.
286. V 470.
287. II 111.
288. V 682.
289. V 470.
290. II 480.
291. I 249 f.
292. II 471.
293. V 337.
294. II 111.
295. B. 380 f.
296. B. 403 f.
297. I 319 f.
298. V 668.

Digitized by Google

299. V 466 f.
300. II 84.
301. I 319.
302. V 489.
303. II 649.
304. II 506.
305. Gwinner a. a. O. S. 77.
306. I 335.
307. B. 108.
308. I 51.
309. B. 232.
310. IV 414.
311. II 506.
312. IV 414.
313. V 210.
314. N. I 166 f.
315. II, 87. 250, 264; III 205, 232; IV 514, 524; V 96, 502, 633 f.; N. IV 285, 361, B. 168, E. u. J. 78.
316. I 320.
317. II 692.
318. III 370—376.
319. V 489.
320. V 516.
321. B. 414.
322. ebenda.
323. IV 481.
324. B. 193.
325. I 492 f.
326. I 497.
327. III 324 f.
328. I 13.
329. IV 481 u. a.
330. II 503.
331. V 322 f.
332. Hing-Lo-Tu, chinesisches Drama, übersetzt von Stanislaus-Julien unter dem Titel Aignan ou L'Orphelin de la Chine, Paris 1834.
333. IV 335.
334. II 661.
335. III 207.
336. IV 205.
337. II 661.
338. II 118; IV 458 f.
339. V 695 f.
340. N. IV 365—372.
341. V 515.
342. IV 441.
343. VI 211.
344. V 377.
345. I 258 f.
346. B. 153.
347. II 95.
348. I 335, 457; II 710.
349. V 482.
350. II 118; IV 458 f.
351. R. Haym, Arthur Schopenhauer, Berlin 1864, S. 109 f., 112.
352. Friedrich Nietzsche, Schopenhauer als Erzieher, Unzeitgemäße Betrachtungen, III. Stück. Leipzig 1875, II S. 14 f.
353. B. 25.
354. N. IV 295.
355. V 683 f.
356. Lessing, Laokoon, Ausgabe von Richard Gosche, Berlin 1875, S. 254.
357. Lessing a. a. O. S. 255.
358. Laokoon XXVI Anfang.
359. Lionarda da Vinci, Trattato de la pittura, zitiert nach R. Eitelberger von Edelberg, Quellenschriften für Kunstgeschichte, Wien 1870, I S. 21—23 u. 32.
360. J. B. Dubos, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris 1719, I S. 40.
361. I 257.
362. Rob. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik, Wien 1858, S. 657.
363. I 335 f.
364. II 510.
365. Julius Goebel, Über tragische Schuld und Sühne, Berlin 1884, S. 102 f.

Digitized by Google

366. Emil Reich, Schopenhauer als Philosoph der Tragödie, Wien 1888, S. 36—53.
367. Otto Ludwig, Studien, Leipzig 1891, Band I S. 104.
368. Wilhelm Scherer, Zum Gedächtnis Franz Grillparzers. Wien 1872, I S. 660.
369. V 471.
370. N. IV 205.
371. II 207.
372. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Stück 14. — Hebbel, Ausgabe von Emil Kuh, Hamburg 1865, X S. 90.
373. Ludwig a. a. O. I S. 409.
374. Lessing, Hamb. Dram., Stück 50, 71, 38.
375. Lessing a. a. O. St. 90—93, 95.
376. Lessing a. a. O. St. 35.
377. Lessing a. a. O. St. 35, 33, 12.
378. Lessing a. a. O. St. 55.
379. Lessing a. a. O. St. 81, 78.
380. Lessing a. a. O. St. 82, 83.
381. Lessing a. a. O. St. 83; vgl. 82.
382. Lessing a. a. O. St. 30, 19, 34 f., 46, 23.
383. Lessing a. a. O. St. 2.
384. Lessing a. a. O. St. 31—33.; vgl. 1, 11, 17, 19, 23.
385. I 323 f.
386. II 492.
387. Schopenhauer II 512; Lessing a. a. O. St. 46.
388. Sch. II 497; L. a. a. O. St. 59.
389. Lessing a. a. O. St. 9, 14, 17, 21, 22, 29, 73.
390. Lessing ebenda; Schopenhauer V 534.
391. Schopenhauer ebenda; Lessing a. a. O. St. 29.
392. vgl. F. W. Schneidewin — A. Nauck, Sophokles Ajax, Berlin 1888. S. 23.
393. I 262.
394. II 508 f.
395. ebenda.
396. III 79.
397. II 661.
398. Friedrich der Große in seinem Briefe an Prof. Ch. H. Myller in Zürich, den Herausgeber der ersten vollständigen Ausgabe (Der Nibelungen liet, 1782) vom Februar 1784.
399. V 429.
400. IV 205.
401. I 319.
402. IV 442; B. 79.
403. I 319.
404. II 480.
405. V 496.
406. Moriz Carrière, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit, Leipzig 1873, Bd. V S. 218.
407. Ludwig a. a. O. I 327.
408. IV 152.
409. V 530.
410. I 301 f.; II 495 f.; N. IV 350.
411. I 258.
412. Kuno Fischer a. a. O. S. 28 f.
413. II 699.
414. N. VI 296.
415. II 465; I 78.
416. V 144.
417. V 528.
418. Gedichte von L. H. Ch. Hölty nebst Briefen des Dichters. herausgegeben von Carl Halm, Leipzig 1869, S. 222.
419. N. IV 394 f.
420. V 555.
421. V 78, 239.
422. I 323.
423. Presber a. a. O. S. 11—23.
424. I 331.

Digitized by Google

425. N. IV 205.
426. vgl. Reich a. a. O. S. 25.
427. II 106.
428. N. IV 350.
429. IV 325.
430. V 513.
431. N. IV 273.
432. Lessing, Hamb. Dramat. S. 93.
433. Lessing, Laokoon XIV.
434. VI 190f.
435. Epigramme des Pastors Carl Grimm, abgedruckt in den Grenzboten, Leipzig 1890, S. 498f.; vgl. auch Ludwig Schemann, Schopenhauerbriefe, Leipz. 1893, S. 446.
436. II 650f.
437. I 259.
438. I 257.
439. II 178.
440. V. 484.
441. Haym a. a. O. S. 85f.
442. N. IV 343.
443. vgl. Wilhelm Hasbach, Die Beziehungen der Ästhetik Schopenhauers zu der platonischen Ästhetik, Halle 1880. B. Haushalter, Platon als Gegner der Dichter, Programm, Rudolstadt 1875.
444. Staat VI 510.
445. Staat X, 597 E.
446. Hasbach a. o. O. S. 260.
447. IV 58; V 71, 179, 204; N. IV 348.
448. I 13.
449. vgl. N. A. Nobel, Schopenhauers Theorie des Schönen in ihren Beziehungen zu Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, Köln 1897.
450. I 672.
451. I 670.
452. vgl. E. von Mayer, Schopenhauers Ästhetik und ihr Verhältnis zu den ästhetischen Lehren Kants und Schellings, Halle 1897, S. 27f. Ferner R. Richter, Schopenhauers Verhältnis zu Kant, Leipzig 1893.
453. vgl. 133.
454. Grisebach, Schopenhauers Gespräche und Selbstgespräche. Berlin 1898. S. 4.
455. E. v. Mayer a. a. O. S. 66f.
456. Parerga II Anfang.
457. B. 420.
458. Pastor Carl Grimm a. a. O.; M. v. Gayette, Der Fremdling in seinem Vaterlande, angeblich in einem der 1850er Jahrgänge des Cottaschen Morgenblattes abgedruckt, vgl. B. 371; Asher, Gedicht vom Frankfurter Konversationsblatt abgelehnt, vermutlich noch im Besitze Gwinners; v. Doß, An Arthur Schopenhauer zum 68. Geburtstag, Frankfurter Konversationsblatt vom 22. 2. 1856; Grisebach, Frankfurter Friedhof, in seiner Gedichtsammlung Der neue Tanhäuser, Stuttgart 1901, S. 34f.
459. vgl. Richard Falckenberg, Geschichte der neueren Philosophie, Leipzig 1902, S. 4.
460. Grisebach a. a. O.

Digitized by Google

Namenverzeichnis

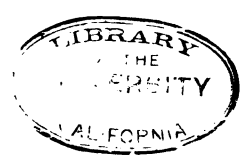
Addison 66.
Äschylos 18, 19, 27, 44, 62, 96f.
Äsop 27, 96.
Aleman 56, 67, 115.
Alfieri 115.
Amphion 62.
Anakreon 21, 26f., 29, 96, 99.
Angeli 40.
Angelus Silesius 21, 63, 103.
Ariost 54, 55, 67, 114.
Aristophanes 29, 62, 99.
Aristoteles 17, 82, 85.
Arndt 65, 80.
Arnim 14, 40, 110.
Asher 127, 137.
Bacon 73.
Beaumont 47.
Becker 39, 57.
Beethoven 47.
Bellini 90.
Boccaccio 114.
Böckh 27, 132.
Boileau 42, 111.
Brentano 14, 40, 110.
Brockhaus 74.
Bronzino 54, 114.
Bürger 32, 33, 40, 63, 106.
Bulwer 66.
Butler 71, 112, 126f.
Byron 34, 47, 48f., 50, 66, 72, 112, 113, 127.
Cäsar 100.
Calderon 18, 46, 56f., 67, 73, 85, 115.
Camoëns 115.
Campbell 66, 112.
Carrière 104, 136.
Casti 67.
Cato 81.
Catull 29, 63, 99f.
Cervantes 16, 55f., 67, 68, 81, 115.
Chamfort 65.
Chaucer 66.
Cid 41.
Claudius 63, 105.
Corneille 19, 41f., 111.
Cotta 137.
Dante 47, 50f., 53, 67, 82, 114, 134.
Davis 60.
Dickens 66.
Diderot 43f., 65, 112.
Döll 33, 132, 137.
v. Doß 127, 137.
Dryden 66.
Dubos 78f., 135.
Eginhard 54.
Eitelberger v. Edelberg 135.
Epicharmos 62, 71.
Euklid 115.
Euripides 18, 19, 27, 28f., 62, 97, 98f.
Falckenberg 129, 137.
Fechner 85.
Feuchtersleben 41, 110.
Fichte 119.
Fielding 66.
Fischer 24, 132, 136.
Fletcher 47.
Frauenstädt 1, 24, 27, 72, 123f.
Friedrich d. Gr. 100f., 136.
v. la Gayette 127, 137.
Gellert 103, 108.
Goebel 84, 135.
Goethe 10, 14, 16, 18, 19, 20, 24, 28, 32, 33f., 36, 37, 38, 44, 46, 47, 56, 58, 63f., 69, 74, 79, 81, 85, 87f., 98, 102, 106f., 107, 111, 112, 120, 121f., 127, 132, 137.
Goldoni 67.
Goldsmith 16, 48, 66, 113.
Gosche 135.
Gottfried von Straßburg 102.
Gozzi 55, 114.
Gracian 36, 58f., 67, 115.
Grillparzer 91.
Grimm 114, 127, 137.
Gebr. Grimm 65.
Grisebach 3, 24, 127, 130, 137.

Digitized by Google

Gwinner 33, 36, 57, 109, 133, 135, 137.
Hagedorn 63, 103.
Halm 136.
Hamann 63.
Harpf 33, 132, 137.
Hartmann v. Aue 102.
Hasbach 119, 137.
Haushalter 137.
Haym 73, 116, 128, 135, 137.
Hebbel 89, 91, 125, 136.
Hebel 108.
Hegel 40, 59, 85, 110.
Heine 40f., 65, 74, 110.
Heller 33, 132, 137.
Herbart 85.
Herder 63, 105f., 125.
Hesiod 62.
Hettner 85.
Hölty 33, 106, 136.
Homer 10, 19, 25f., 26f., 29, 30f., 34, 46, 47, 62, 69, 82, 94f., 100, 100f., 108, 113, 125.
Horaz 14, 29, 30, 48, 63, 100.
Hugo 112.
Jean Paul 16, 38f., 64, 81, 109.
Iffland 19, 37, 64, 91, 108f.
Ben Johnson 47.
Sam. Johnson 47, 66, 113.
de l'Isle 80.
Jung Stilling 63, 105.
Juvenal 63, 100.
Kant 1, 2, 31, 33, 37, 38, 39, 44, 46, 47, 69, 74, 106, 107, 109, 111, 116f., 119f., 122, 123, 124, 125, 137.
Kerner 40, 65, 110.
Klee 1.
Klein 37, 133.
E. v. Kleist 103.
H. v. Kleist 65, 91.
Klopstock 82, 103f.
Knebel 63.
Kotzebue 19, 37f., 64, 91, 108f.
Kuh 136.
Labruyère 65.
Lamartine 44, 110.
Larochefoucauld 65.
Leibniz 43, 111.
Lemmermeyer 133, 137.
Leopardi 50, 55, 67, 115.
Lesage 16, 42, 111.
Lessing 19, 31, 63, 76f., 79, 82f., 85, 89, 91f., 94, 95, 98, 99, 104f., 111, 112f., 113, 116, 128, 135, 136, 137.
Lichtenberg 31, 63, 105.
Linus 62.
Ludwig 85, 87, 90, 104, 136.
Lukrez 29, 62.
Luther 31, 103.
Macchiavelli 53f., 67, 114.
Mahlmann 65, 109.
Manzoni 67, 115.
Massinger 47.
v. Mayer 124, 137.
Menander 62.
Menenius Agrippa 103.
Merk 105.
Milton 48, 66, 113.
Moratin 59, 115.
Mozart 38, 46, 47.
Musäus 62.
Myller 136.
Nietzsche 74, 125, 128, 135.
Nobel 2, 137.
Novalis 65.
Orpheus 62.
Ossian 66.
Ovid 29, 63, 100.
Persius 63, 100.
Peters 1.
Petrarca 32, 52f., 67, 114.
Pfalz 33, 132, 137.
Phidias 45.
St. Pierre 65.
Pindar 47, 62.
Platon 44, 46, 47, 57, 94, 116f., 137.
Plautus 62.
de Polier 59.
Pope 66, 72, 112.
du Prel 131.
Presber 1, 36, 108, 131, 133, 136.
Properz 63, 100.
Prutz 65.
Publilius Syrus 63.
Rabelais 41, 65, 110.
Rabener 63, 103.
Racine 80, 90, 111.
Raphaël 38.
Raupach 40, 91, 109f.
Reich 2, 85, 136, 137.
Ribot 133, 137.
Richter 137.
Roland 54.
Romani 90, 115.
Rousseau 16, 81.
Rückert 73.
Sadi 61.
George Sand 65, 110.
Saphir 40, 110.
Sappho 62.
Sauerländer 132, 137.
Schelling 124, 137.
Schemann 137.
Scherer 87, 136.
Schiller 1, 11, 18, 19, 34, 36f., 37, 46, 64,

Digitized by Google

80, 82, 85, 88, 94, 107 f., 120.
v. Schlegel 37, 39, 64, 68, 109.
Schlegel 37, 39, 65, 91, 109.
Schlegel-Tieck 71, 126.
Schneidewin-Nauck 136.
Johanna Schopenhauer 1, 39, 50, 57, 81, 105, 122.
Schwab 65.
Scott 11, 16, 49 f., 66, 81, 113.
Shakspere 11, 18, 19, 20, 23, 25, 27, 33, 35, 38, 44 f., 49, 57, 66, 71, 83, 85, 86 f., 96, 112 f., 125, 126.
Shenstone 48, 66, 113.
Siebenlist 2, 28, 33, 132, 133.
Sokrates 94.
Sommerlad 1.
Sophokles 18, 19, 27 f., 46, 62, 83, 85 f., 96 f.
Spinoza 38.
de Staël 65, 110 f.
Stanislaus-Julien 135.
Sterne 16, 48, 66, 113.
Sue 44, 110.
Swift 66, 112.
Tasso 54 f., 67, 115.
Terenz 62.
Thamyris 62.
Thorwaldsen 48.
Tibull 63, 100.
Tieck 65, 91, 109.
Tyrtäus 80.
Uhland 40, 103, 109 f.
Vergil 29, 63, 82, 100, 103.
da Vinci 78, 135.
Vischer 85.
Voltaire 18, 19, 43, 65, 84, 90, 111 f.
Voß 82, 106, 108.
Wagner 65.
Walter v. d. Vogelweide 102.
Werner 39. 91. 109.
Wieland 10, 63, 105.
Wolfram v. Eschenbach 102.
Wordsworth 48 f., 66, 112.
Yriarte 59, 67, 73, 115.
Zimmermann 80, 135.



Spezialdruckerei für Dissertationen Robert Noske, Borna-Leipzig.

Digitized by Google

Lebenslauf des Verfassers

Am 13. Dezember 1867 wurde ich — Paul Anton Erdmann Müller — in Dessau als Sohn des Apothekers Anton Müller und seiner — zu früh heimgegangenen — Ehefrau Emma geb. Neumann geboren. Im evangelischen Glauben erzogen, besuchte ich zunächst die Vorschule des herzoglichen Gymnasiums meiner Vaterstadt, später das Andreasrealgymnasium in Berlin, das ich September 1888 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um an der Friedrich Wilhelms-Universität zu Berlin Philosophie, neuere Philologie und Germanistik zu studieren. In erster Linie besuchte ich Vorlesungen der Professoren Dilthey, Ebbinghaus, Geiger, Paulsen, Rödiger, Erich Schmidt, Simmel, Tobler, von Treitschke †, Waetzold †, Zeller, Zupitza †. Nach Ablauf von acht Semestern genügte ich meiner Militärpflicht. In der Folge nahm ich Stellung in der auch über den Kreis des Kaufmannsstandes hinaus bekannten Auskunftei W. Schimmelpfeng, deren Beamtenkörper ich seitdem angehöre. Seit 1897 bin ich mit Ella Steinbrück, Tochter des bereits verstorbenen Eisenbahningenieurs Gustav Steinbrück, verheiratet. Unserer Ehe ist ein Knabe entsprossen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Y0134857

B3148
M8
155405

Digitized by Google

Digitized by Google